CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 382

ABRIL 1982

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

382

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 382 (ABRIL 1982)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTA Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: AGUIRRE.

Imp. FARESO. Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

GOETHE, EL TESTIGO

En el verano de 1832, poco después de la muerte de Goethe, Rahel Varnhagen escribe en su diario: «Dulces como lluvia de mayo son los besos de los niños. Aroma de rosas, cantos de ruiseñor, torbellino de alondras. Goethe no los oirá ya nunca. Falta un gran testigo».

¿Testigo, ese tercero ajeno al pleito que declara sobre lo que no le concierne? ¿O testigo: testículo? Testificar, engendrar. *Zeugen, erzeugen.* Se engendra efectivamente y simbólicamente. Cuando una mirada —por ejemplo: la de Goethe— recorre las cosas, superponiéndoles un velo de símbolos, el testimonio es fecundación.

En 1950, Gottfried Benn decía en *Doppelleben:* «De Homero a Goethe hay una hora. De Goethe a nosotros, veinticuatro horas de cambios y experiencias en que sólo existen las cosas que legalizó». Lapidario Benn. Pero dado que se trata de una conmemoración mortuoria, queda esta lápida para los aficionados a la arquitectura fúnebre.

La naturaleza

En carta a Goethe, Schiller discurre el 23 de agosto de 1794 que la filosofía goetheana se funda en el intento de descubrir la «oculta técnica» de la naturaleza, ya que el hombre mismo está constituido por elementos naturales. El todo es rico en diversidades y posee una unidad. Su reconocimiento es la belleza.

Goethe, de algún modo, corrobora esta temprana observación en 1819, cuando muere Jacobi, definiendo, a su vez: «Jacobi tenía en el pensamiento el espíritu; yo, la naturaleza. Nos separaba algo que habría debido unirnos».

La filosofía goetheana de la naturaleza gira en torno este eje: la naturaleza de esa criatura antinatural que es el hombre y la necesidad de reconciliar esta oposición después de vivirla, pues, según la dialéctica, no se supera el opositor sino atravesándolo.

Para ello conviene empezar acatando a la propia naturaleza, esa

suerte de legisladora universal bajo cuyos códigos viven, bien que mal, los dioses y los hombres. Estos, en actitud antifísica, construyendo sus propios códigos, como si prescindieran, en el acto de legislar, de la jurisperita que está al fondo. «Los hombres han legislado sobre sí mismos sin saber sobre qué legislaban, pero la naturaleza ha ordenado a todos los dioses.»

Legislar sin saber sobre qué remite a dos grandes descubrimientos del siglo XIX: la *astucia de la historia* de Hegel y el *inconsciente* freudiano. Pero volvamos a Goethe y olvidemos su familia. O sea, volvamos a Galileo: como el italiano, Wilhelm Meister ve la naturaleza como un libro (¿cerrado o abierto?, ¿entrecerrado o velado?: suele ser el destino de todos los códigos): «La naturaleza sólo tiene un texto y no hace falta arrastrarse en torno de él garrapateando». Meister está incitando a la correcta lectura, a la directa. Bien, pero ¿cuál es la clave de dicha lectura? El alfabeto de la naturaleza —sigue Wilhelm Goethe— no es amplio, como las babélicas construcciones de los hombres. Es estricto, estrecho. Pero de nuevo, ¿cuál es la anchura de esta estrechez? Para medirla, el hombre sólo cuenta con las pautas que extrae de sí mismo, de su finitud, de su escala. Es decir: con lo concebible. Pero ya es algo. Sea en el conocimiento de la ciencia o en el reconocimiento del arte, no se trata, para Goethe, de una comunión mística con la naturaleza, sino de un intento de pautarla —prescindiendo de si es finita o infinita— en un ejercicio de catastro que tiene la medida del hombre.

(Digresión: ¿qué *medida* tendría esta medida si lo medido no tuviera fin?)

El acercamiento del hombre a la naturaleza *no es inocente*. Mal podría serlo si proviene de la expulsión del Paraíso perdido. Este consistía precisamente en la unidad indiferenciada con lo natural, y recuperar el uno es recuperar la otra, y viceversa.

El acercamiento sin inocencia es el sueño (¿delirio?) de Prometeo, el fragmentario héroe goethiano: la fundación del Reino del Hombre, máximo exponente del señorío sobre la naturaleza, la antifisis. El hombre renuncia o repudia su naturalidad «natural» y se convierte en naturaleza de sí mismo, o sea: en historia.

Esta tensión hombre-naturaleza empalidece las plácidas luces de la Ilustración. La naturaleza suele rebelarse y clamar por sus fueros en la enfermedad del cuerpo o del todo humano (la cultura es patológica, y de nuevo Freud nos dirá algo acerca de lo inconfortable que es ser culto). Se impone —y se ensaya constantemente en la segunda mitad del XVIII, en la que alienta el joven Goethe— una reconciliación con la naturaleza, un naturalimo esbozado por el hombre, campeón del antinaturalismo.

Se vuelve a la naturaleza en la ciencia popular o «natural», en la moral natural, en un enésimo derecho natural, en la educación natural de Rousseau o de Basedow, en una suerte de naturalismo sexual y hasta en un naturalismo epistolar. Si para Rousseau la naturaleza es el mito de los orígenes (que puede ser la meta de la historia), para Hamann es una ocasión para librarse de los frenos y ataduras de la razón, y para Herder, una entrega a la naturaleza obedeciendo a su legalidad. Para Goethe, a su vez, la reconciliación pasa por el estudio de esta legalidad a través de las ciencias naturales. «Toda comodidad en la vida está fundada en un mesurado retorno de las cosas exteriores. El ciclo del día y la noche, de las estaciones, de las flores y los frutos, y todo lo que transcurre ante nosotros de época en época, todo aquello de que podemos y debemos gozar, son las auténticas líneas de fuerza de la vida terrenal.» Todo aquello de lo que debemos gozar porque podemos, porque está en nuestras facultades *naturales*, y que no tiene límites previos.

Antes que sus bisnietos Adorno y Horkheimer, Goethe advierte la tragedia de la Ilustración, que habla por boca del cirujano en *Wanderjahre* (3, 3): el hombre se autoexcluye de la naturaleza y la desdeña en nombre de la razón para construir un mundo humano, el orden social, y este mundo se puebla de castillos fuertes y de cadalsos donde se encierra y ejecuta a los delincuentes y se defiende la propiedad de los plácidos burgueses. Es decir: el dominio de la naturaleza lleva a un ensanchamiento del dominio a secas, o sea, del poder que unos hombres ejercitan sobre otros.

La superación de estas tensiones está, para el buen cirujano, en el orden simbólico: volver al culto de Esculapio, dios de las curaciones. Y mientras tanto seguir con el escalpelo investigando la realidad física (natural, de nuevo) del hombre para ir configurando su identidad profunda. Identidad sin fondo, entonces infinita, como el seno de la naturaleza. Pero ¿qué certeza de finitud tiene cualquier busca humana?

El hombre es la instancia de la naturaleza en que ésta alcanza su autoconciencia. Es decir: que esa criatura antinatural lo es por naturaleza. Así de simple. O, como quiere Thomas Mann, el espíritu no es desdén por lo natural, sino ennoblecimiento (elevación, estetización, ocio) de lo natural. No el malestar en la cultura, sino la cultura como salud, admitiendo con Spinoza que toda existencia es plena (perfecta, si se quiere) y necesaria. También es un regreso a Esculapio, esta vez de la mano de Freud. Parece tener razón Benn, nuestro lapidario amigo, quien vería en Goethe a un antepasado del psicoanálisis.

Las penurias que acarrea la naturaleza pueden calmarse con una filosofía de la naturaleza. No es el caso de Goethe. Tempranamente —lo confiesa en sus memorias— sintió que los límites del filosofar —del filosofar ilustrado, es de suponer— llevaban a un escepticismo radical. El saber pleno, que sólo aportan el arte y la religión, torna innecesaria la filosofía: Goethe, en plena era de los sistemas, jamás escribirá un tratado filosófico, en tanto, tal vez, no haya hecho más que filosofar, es decir, tratar de saber en la alegría y en la tristeza. Pero advirtámoslo, filosofar como un poeta, o sea, haciendo líricamente pie en lo que carece de cimiento y suelo *(grundlos, bodenlos).*

Esto, como todo, tiene su historia. Y como todo lo goetheano, viene de una señora sabia y mayor. Se llamaba Suzanna Katharina von Klettenberg, y vivió entre 1723 y 1774.

En 1768, mientras él convalece de sus pulmones y se aleja de los disturbios estudiantiles de Leipzig, la Klettenberg lo instruye en materias religiosas. Equilibra la vacilante religiosidad del muchacho; le enseña, a la vez, química y alquimia (Goethe comprenderá que aquélla supone a ésta y es su superación dialéctica).

El texto central de este aprendizaje es la *Opus mago-cabbalisticum,* de Georg Welling (1735, segunda edición de 1760), obra tardía de la pansofía barroca donde se explica la natural unidad del mundo y el proceso de su salvación: lo que merece ser salvado es sacro, y todo el mundo lo es; el conocimiento de Dios y de la naturaleza son la misma cosa.

En la cosmogonía wellingiana, la sal, el azufre y el mercurio, unidos mágicamente por la luz-agua celestial *(Aesch-majim),* son los elementos. La sal domina en la primera época; el azufre, en la segunda (que termina consumida por el fuego), y el mercurio, en la tercera, tiempo de restauración. Totalidad, esencial unidad de todas las cosas, sobremanera del alma y el cuerpo, remiten a una larga tradición filosófica: los neoplatónicos alejandrinos; Plotino; los gnósticos; el cristianismo primitivo; la mitología egipcia y griega; los textos de Horapolo o Hermes Trismegisto (a quien se atribuye la *Tabula Smaragdina* y la *Hyeroglyphica);* la mística alemana de la alta Edad Media; los neoplatónicos renacentistas de la Academia florentina (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola); los escritos rosacruces; Jakob Boehme; la pansofía de Paracelso, y los libros pansóficos del barroco: Johann Andreae, Johann Baptist von Helmont y George Starkey (siglo XVII), seguidores de Basilio Valentino (siglo XV). El último eslabón de la cadena pansófica es la *Aurea Catena Homeri* o *Annulus Platonis* (primera edición: Frankfurt, 1723), atribuida a Anton Joseph Kirchwerger (muerto en 1746). La antítesis luz-materia (Pro-

clo, Gemisthos Plethon) se resuelve en la esencial unidad de todas las cosas.

De este haz de lecturas importan dos consecuencias:

— La salida de Goethe de la alquimia hacia la química, cuando cae en sus manos Herman Boerhave (1668-1738), autor de *Institutiones et experimenta chemiae* (París, 1724) y *Aphorismi de cognoscendis et curandis morbis in usum doctrinae domesticae digesti* (1709).

— La primera aparición de Mefistófeles, el héroe dialéctico del primer *Fausto*. En efecto, Welling explica que, en el comienzo, había un mundo exclusivamente luminoso, creado por Dios, en cuyo centro habitaba Lucifer, la criatura por excelencia, rodeado por los Espíritus, reflejos del Ser Divino. Lucifer, imitando a Dios, quiso crear su propio mundo de luz, y dio origen a un espacio de tiniebla y pesadez, materia con la que Dios formó el sistema solar. Adán, destinado a regir la tierra, hecho a imagen de Dios y de Lucifer, se apartó de sus mandamientos. La historia empieza con esta desobediencia, que será vengada por Dios al final del tiempo, por medio del fuego y el restablecimiento de la luz ingrávida del principio, y de los lugares de Lucifer y Adán.

El *corpus* antedicho fue releído por Goethe siguiendo la *Historia critica philosophiae*, de Brucker, y la *Historia de la nueva filosofía*, de Johann Gottlieb Buhle (1809): la unidad de los contrarios, la necesidad de las tensiones entre ellos, la estructura triádica de los procesos, la identidad entre el comienzo y el fin, que son lo mismo y algo distinto, ya que éste es la síntesis de la historia intermedia (Adán restaurado no es idéntico a Adán primitivo), son categorías dialécticas que intentarán «atravesar» y superar, formulándola en términos profanos, la concepción de sesgo místico ya sintetizada.

En la variante goetheana de Welling, la Trinidad del cristianismo se transforma en una estructura de cuatro (como letras se dice tiene el nombre de Dios): Dios Padre, que existe desde siempre; el Hijo, que aparece en determinado momento de la historia; el Espíritu Santo, y Lucifer, que cierra simétricamente el ciclo, versión negativa y equivalente de Dios Padre (como no lo son los otros dos).

Para que ocurra la Salvación, Dios necesita de la Caída, y la puesta en escena de esta historia es la Historia. Sólo una criatura privilegiada, como Lucifer (Primero de los Espíritus), puede encargarse de tamaña empresa, ser la imperfección que colma la perfección, dinamizándola. El Espíritu, que es condensación, necesita de la Materia, que es extensión, pesadez, fuerza, oscuridad, para existir. Descartes y Spinoza ya habían dicho algo similar.

Este espacio puede eclectizarse y Goethe lo hace, rescatando lo reli-

gioso por encima de las religiones, siendo aquél la tentativa de superar lo mensurable, lo limitado, lo finito. Esta categoría de superación es Dios y su busca constante por los hombres muestra la necesidad (y, por lo mismo, goetheaneamente, el deber) de lo religioso en el hombre.

La fórmula puede hallarse en carta de Goethe a Knebel (8 de abril de 1812): «Espíritu y materia, alma y cuerpo, pensamiento y extensión, o... voluntad y movimiento, fueron, son y serán los necesarios ingredientes dobles del universo: ambos con los mismos derechos a existir; ambos, conjuntamente, representantes de Dios. Así deben ser considerados, y quien no sea capaz de asimilar esta representación debe renunciar por completo al pensamiento y dedicarse a los vulgares éxitos del mundo».

Esta es la base del eclecticismo o liberalismo religioso goetheano, respetuoso de todas las manifestaciones de la piedad, que encierra, no obstante, en algún código. En dos, al menos. Uno ordena las religiones en un par de categorías: las que conciben lo sagrado como algo amorfo que habita en nosotros y en nuestro alrededor, y las que reconocen y adoran la divinidad en su forma más bella (todo el resto es, para Goethe, idolatría). A su vez, en *Wanderjahre,* las religiones se agrupan en tres niveles:

— el filosófico: adorar lo que está sobre nosotros, siendo misión del sabio elevar al inferior y elevarse a lo superior;
— el pagano: reverencia del hombre por sí mismo y el mundo;
— el cristiano: reverencia por lo inferior, o sea, el pecado, pues pecar es un modo de llegar a la santidad y no un obstáculo para alcanzarla.

Coherente con esto es la visión goetheana del cristianismo, motivo de sus polémicas con el fisiognomista Lavater: Goethe sólo acepta a Cristo como un símbolo: todos y cualquiera somos Cristo; éste es la humanidad, aunque no haya existido efectivamente. Para Lavater, en cambio, no aceptar a Cristo como ser evemérico e histórico (y, por tanto, al cristianismo como religión revelada y positiva) equivalía a ateísmo.

Goethe replica (de nuevo: desde Spinoza y los pietistas alemanes): esto no sólo no es ateísmo, sino que es algo *cristianísimo.* La prueba de la existencia de Dios es que Dios es la existencia (cf. su amigo Fritz Jacobi, que Goethe considera un hermano espiritual o electivo, según carta del 9 de junio de 1785). De otra manera, si Dios no lo fuera todo, sería una cosa singular, de extensión variable, y no la infinitud donde todo se disuelve, según se sabe de Dios.

Es ésta una de las tantas deudas de Goethe a Spinoza, el autor que, confesadamente, más ha influido sobre él, junto a Linneo y Shakespeare (carta a Zelter, 7 de noviembre de 1816, y anotación de Eckermann,

28 de febrero de 1831). Spinoziana es la teoría de los colores, que trata de aplicar categorías matemáticas a la ética y a la teoría de la visión. Lo mismo, su concepción del genio como el sujeto que ama a Dios (la totalidad) y es amado por El (por ella), conectándose con el todo y titanizándose (cf. Spinoza: *Ethica,* V, 19).

Si se buscara, más atrás del pietismo, qué raíz cristiana tiene esta postura, se llegaría al pelagianismo. El mal y el pecado están en la naturaleza humana por obra de Dios, lo mismo que la Gracia, y esta oposición dinamiza la historia de la salvación desde antes del primer hombre. El hombre no recibe pasivamente la Gracia, pues el pecado original no deteriora totalmente sus posibilidades de salvación.

El pelagianismo, opuesto a San Agustín, propone la salvación por las obras y funda una moral de la actividad y del trabajo, muy familiar a cierto protestantismo y a la ética laboriosa de la burguesía dieciochesca, que trataba de hallar una nueva religiosidad al margen de las religiones institucionales. Goethe la comparte, como puede verse en la fascinación que le producen los héroes atrevidos que desafían la ley para redimirse por las obras (Prometeo, Ixión, Tántalo, Sísifo). Son los santos del panteísmo goetheano. En cambio, hay cierto rechazo por el culto al titán, que es como el politeísmo degradado por la locura, lo mismo que el demonio (a quien no conviene confundir con Mefistófeles, el espíritu que todo lo niega), que sería el monoteísmo enloquecido.

Tal religiosidad lo desmarca del materialismo francés (por ejemplo, el de Holbach en *Système de la nature,* 1770, segunda edición londinense de 1781), al cual define como «esa triste y atea seminoche». Rechaza la eternidad de la materia, que se mueve a sí misma sin principio ni fin. Es como si ignorara la verdadera naturaleza, que no es simplemente la que aparece ante nuestros ojos, sino una jerarquía de órdenes, donde actúan sus sentidos y estructuras.

En el otro extremo, Goethe está contra las religiones antropomórficas, que adoran la parcialidad como el todo, y de la creencia en milagros, que considera contraria a la manifestación de Dios en la naturaleza. Dios es Dios porque establece y respeta las leyes naturales, no porque las viola con el prodigio. Así concilia el escritor maduro su mentalidad con las vivencias infantiles, donde a la liturgia pomposa que impresionaba su sensibilidad ya teatralera, se mezclaba el culto por los héroes homéricos y los misterios que prometían los libros de viajes. Todo texto producido en estado de gracia es sagrado, sean los proverbios de Salomón, los cantos de Orfeo y Hesíodo o los diálogos socráticos, tanto más interesantes para él que las agudezas de Platón y Aristóteles.

Más cerca de su tiempo, habría que alinear a Goethe en el eclecticismo religioso burgués del XVIII, que implica, a partir del pietismo (re-

ligión de la interioridad, no demasiado lejana del erasmismo), intentos como los filadelfos, los *Herrnhütter* y la propia masonería simbólica, a la cual Goethe perteneció. Unas religiones con libertad para elegir la comunicación con lo sagrado, y al margen de los cleros establecidos.

En su vejez, Goethe soñará con fundar una secta ecléctica, los *Hypsistarios,* que reuniera a paganos, cristianos y judíos, y lograra obtener lo mejor de cada uno de ellos en una especie de síntesis plena. «Nadie está defendido contra el sentimiento religioso», le escribe a Sulpiz Boisseré el 22 de marzo de 1830. Incapaz de organizar una iglesia y arrastrar prosélitos, tal vez Goethe quería realizar, con tintes propios, el ideal pedagógico de la Ilustración: la secta de los mejores como maestros de la humanidad.

Si lo religioso en Goethe viene, sobre todo, de Spinoza, su panteísmo se desconecta del panteísmo pagano, aunque tantas veces, en su tiempo y luego, se lo haya definido como tal. Ello no impidió a los románticos adherir, en parte, a este aspecto de Goethe, en un intento de restaurar el antiguo panteísmo germánico e impregnando con él un nuevo cristianismo medieval, populista y supersticioso. Tratando de rescatar el proyecto para una filosofía más racional, Schelling (en *Zeitschrift für spekulative Physik,* 1801) volverá a Spinoza a través de Goethe: naturaleza y pensamiento, materia y espíritu, se identifican en términos absolutos, restaurándose la categoría spinoziana del Dios-Todo-Mundo. El Absoluto, que preocupa a Schelling en el centro del filosofar romántico, no es Ideal ni Real, sino la identidad conjunta de ambos.

En el seno de la religiosidad goetheana, indivisa en cuanto a que toda la vida, suerte de vestido de la divinidad, es sagrada, lo sagrado como tal sería ese todo visto desde Dios-conciencia, en tanto lo profano sería visto desde el hombre-conciencia. Las dos orillas de ese océano que es Dios-Padre (Freud también identificará el sentimiento religioso como oceánico, recurriendo a la imagen del retorno al adualismo madre-hijo). Ante la inaprensible naturaleza divina, la vida humana es una comedia: la *Divina Comedia* dantesca. La constante presencia de lo teatral en Goethe señala este escenario. Giordano Bruno, acaso también habría aceptado ese continuo divino como lo único existente, y al hombre como una ilusión óptica de la divinidad, que se mira a sí misma en el otro.

Con todo, la impregnación cristiana, recibida en el ambiente natal, hostiga a Goethe y crea tensiones que hacen de su panteísmo una proclamación serena y una realidad dramática. La criatura ante un Dios ajeno al mundo, perfecto antes de la creación y juez de los actos, conforme a un código moral preestablecido, opone a Mefistófeles la figura de Valentín, y a Wilhelm Meister, la del arpista vagabundo.

De algún modo cristiana es también una categoría central en el pen-

samiento goetheano: la renuncia *(Entsagung).* Tanto que todo Goethe, como observaba Eugenio d'Ors, podría aprisionarse en el simbolismo emergente de la experiencia y la moral de la renuncia.

Este simbolismo vuelve a arraigar en Spinoza. Renunciar, resignar, dimitir: admitir lo finito de la vida individual y encontrar en tal desistimiento la alegría y la plenitud. El hombre se define como el animal capaz de renuncia y ella funda un *ethos* y hace de la vida un destino: su término es la muerte, y su señal, la resignación.

Wanderjahre (prefiero la equivalencia *años de vagabundeo* a *años de peregrinaje* o *de viaje)* se llama también *Los renunciantes.* Los maestros seleccionados en los años del aprendizaje han llegado a las cumbres, paisaje desolado, brumoso, interrumpido por ruinas góticas (la Alemania del pasado) o risueños palacetes rococós (la Alemania del presente). Alzarse sobre la vida de «allá abajo», ver más lejos que los otros, instruir a los neófitos, implica la renuncia a esa vida corriente del mundo vulgar, pueril y discipular. La misma dialéctica montaña-llano, que Thomas Mann revivirá en *La montaña mágica.* La vida de los renunciantes se ha convertido en símbolo, y éste es lo que queda de una cosa cuando de ella no queda nada.

Renunciar es sustituir y disponerse: desplazar las cosas y poner en su lugar unos símbolos en provecho de los otros (por eso los renunciantes son maestros). «Nuestra vida, tanto física como social, moral, hábitos, astucia mundana, filosofía, religión y hasta los eventos casuales, todo nos llama al deber de renunciar.»

La aplicación estética de este simbolismo dimitente es advertida pronto por Goethe en carta a Schiller (16 de agosto de 1797): las tensiones entre una poética realista (o sea: de lo empírico) y otra idealista (o sea: del ideal ético) se concilian en una poética del símbolo, con su saber ordenado u orden sabio *(gewisse Reihe),* punto de unión entre lo único y lo total, lugar desde donde el poeta da su saber a los hombres, que se torna *el* saber. En Frankfurt —ejemplifica Goethe—, lo empírico era su casa, la plaza, los mercados; simbólicamente, todo esto es el sistema de la cultura burguesa patriarcal. El símbolo es el lado no sensible de la realidad, su garantía de eternidad, pues estamos en esta tierra «para hacer intransitorio lo transitorio». Como el héroe clásico, el poeta derrota a la hidra de mil cabezas (la realidad empírica) y entrega a los hombres un talismán (el símobolo hecho poema). «He allí la verdadera simbólica, en que lo peculiar representa a lo general, no como un sueño o una sombra, sino como algo viviente y visible: la manifestación de lo no investigable.» Dicho con otro aforismo goetheano: investigar lo investigable y adorar lo no investigable.

Directa consecuencia de la categoría de la renuncia es la dialéctica, constante en Goethe, entre *Sinn* y *Tat,* palabras difíciles de traducir, dado que *Sinn* vale por sentido (en todos los sentidos castellanos) y también por espíritu o idea. *Tat* es hecho, pero también hazaña. Con el arbitrio que el lector me reconoce, traduzco: *Símbolo* y *Acción.*

Puede verse en la antinomia un aspecto de la moral social. Nada mejor que repetir a Schiller en el aforismo que Cecilia Böhl de Faber traduce (o atribuye) así: «Los seres vulgares brillan por lo que hacen. Los nobles, por lo que son».

(Digresión: ni Goethe ni Schiller eran nobles de cuna, por tanto, no tenían más remedio que brillar por lo que hacían.)

Si el noble es simbólico, todo él inherencia, inactividad, improductividad ejemplar, contemplación, ocio estetizante, espectación de la vida, el burgués debe ser lo opuesto y complementario: trascendencia, acción, trabajo, efectividad, intervención en el mundo exterior, utilidad, protagonismo. Este par está acabadamente tratado en *Los años de aprendizaje.* La oposición burgués-artista trata de copiar, sublimándola, la oposición burgués-noble (los personajes representativos son Werner, el burgués, y Wilhelm Meister, el artista). El burgués debe demostrar su talento, en tanto al noble se le da por supuesto. Cuando un noble habla con un burgués no le dice: «¿Qué eres?», sino: «¿Qué tienes? ¿Qué designios, qué conocimientos, qué facultades, qué patrimonio?» El noble da y parece. El burgués no da, pero es, y cuando quiere parecer, resulta ridículo y de mal gusto (cursi: quiere y no puede ser noble). La nobleza es un teatro viviente, pero un burgués sólo puede parecer aristócrata en un escenario teatral. Por el arte, no obstante, el burgués se puede convertir en noble: dador, proveedor, protector. Como el contemplador kantiano, puede ver el mundo sin que le nublen la vista el deseo y el interés. Por eso hay un vínculo esencial entre arte y nobleza. Y los resultados: la imagen del noble, la obra de arte, son igualmente paradigmáticos para la humanidad.

Símbolo y acción se oponen, pero se necesitan, como contradictores dialécticos que son. Fausto, el viejo sabio inoperante, necesita de Mefistófeles, el espíritu que niega todo lo existente, metiéndose en todas partes, desde la cocina de las brujas hasta los pasillos del Cielo. Eduardo necesita del Capitán (en *Wahlverwandschaften*): el propietario solitario y recoleto necesita del militar que viene de la guerra (y viceversa: el hombre de acción precisa retirarse en casa de Eduardo, aunque, curiosamente, Goethe elija el nombre de *Hauptmann,* «capitán», que puede significar «hombre capital» u «hombre de la cabeza», lo que sugiere in-

telecto y meditación, en vez de actividad). Wilhelm Meister-barón Jarno, Tasso-Antonio, Ifigenia-Orestes, son otros tantos pares goetheanos que indican la oposición complementaria que lucha por reconciliarse.

«Pensar y actuar, actuar y pensar, he allí la suma de toda sabiduría: todos la conocen y ejercitan, pero no todos la consideran. Deben ser como el movimiento constante de la respiración en la vida: aspirar, expirar. Como la pregunta y la respuesta: no pueden existir la una sin la otra. Quien quisiera susurrar una norma en el oído de un recién nacido, debería someter el genio del entendimiento humano a ésta: probar el pensamiento con la acción, y la acción con el pensamiento. No podría equivocarse, como se equivoca, quien busca el camino correcto en lo ya recorrido.» He aquí la sabiduría de un renunciante. Y hela también aquí: «¿Cómo podemos aprender a conocernos? No por medio de la meditación, sino de la acción. Intenta cumplir con tu deber y sabrás lo que te pasa» (aquí, en verdad, cambia el léxico: *Sinn/Tat* se reemplaza por *Betrachtung/Handeln).*

E insiste Meister, ahora aforístico: «Toda clase de dudas sólo puede superarse a través de realizaciones. El primer carácter del hombre es ser activo. Allí donde estés y permanezcas, haz cuanto puedas». El aire de familia con Helvetius («Por el error puede avanzar el hombre») y con Hegel («La verdad supone el error, del cual es la crítica») son evidentes.

En este tema, como en el del panteísmo y sus implicancias morales, Goethe no es terso ni monolítico. Siempre a la acción que no piensa, se opone el pensamiento que no actúa, propio del «alma bella» que encarnan los héroes fallidos del tipo de Werther, cuyo discurso es su única realidad, y que sólo son el eco de su discurso.

Estas consideraciones son un buen prólogo a una posible filosofía goetheana de la historia. Junto dos aforismos: «Todo lo inteligible ya ha sido pensado. Sólo se puede intentar pensarlo de nuevo». Y las palabras de Egmont, que evoca el ligero carro de la vida llevado por los solares caballos del tiempo, y que «¿quién sabe adónde va?», pues «apenas se recuerda de dónde viene».

Las figuras sugieren una reticente fe en la historia. Se puede volver a pensar (y diferir de lo pensado), y aquí hay un cambio, pero cambio periférico al asunto del pensamiento: éste ya está delimitado, digamos, por los *clásicos.* En cuanto al carro de la vida, si bien se entiende que va por un camino de tiempo, no se lo ve disparado en ninguna dirección, sino más bien llevado por el mecanismo natural de la totalidad, regida por leyes de carácter social.

La totalidad en la que cree Goethe viene de los libros de Spinoza y de las conversaciones con Hegel. Las variantes a esa totalidad, registradas en el tiempo, atañen al mundo de la técnica. El carro de la vida

se convierte en automóvil o en Jumbo-Jet. No es ironía: Goethe llegó a vivir la era del ferrocarril y pensó que este artefacto iba a tener un efecto político unificador en Alemania.

Goethe, en cambio, no creía en el progreso moral del hombre, tópico de tantos ardientes progresistas del XVIII. Lo cual no le impedía ocuparse de canales de riego, cobro de portazgos y tejedurías de algodón. Pero sin mucha fe en el mejoramiento de la eticidad humana, salvo en cuanto al arte, que progresaba en su espacio, mientras alentaba en la sociedad algún modo de sentimiento religioso. De otra manera, sólo hay extenuación y cansancio, imitación y repetición.

Como Vico, se apunta a la teoría de los ciclos, tan naturalista si se quiere (y tan pagana: en la historia cíclica no hay salvación, el tiempo no se dirige a los Nuevos Tiempos que empiezan con la llegada del Salvador). Frente a la reiteración cíclica, la historia debe tomar una actitud científica, si por ciencia se entiende la de la naturaleza: estudiar la ley de los ciclos, como se estudia la recurrencia de los eclipses. No obstante, por aceptar el método genético, Goethe cree en la historicidad: somos nuestro pasado (ya que no nuestro origen, que está fuera de la historia, tal vez antes, tal vez navegando en el espacio exterior de las leyendas). Más: sabemos de nosotros en la medida en que conocemos nuestro pasado, de donde surge la utilidad improrrogable de estudiar la historia.

El ciclo impone que los errores y locuras del pasado se vuelvan a repetir, pero no en la impávida insistencia del eterno retorno, porque el tiempo avanza (avanzaría, tal vez, también solo y hueco, pura temporalidad). El ciclo (la rueda) imprime al movimiento de la historia una estructura de espiral. «Todo es nuevo, pero es siempre la vieja novedad»; podría ser la fórmula del cauto progresismo goetheano. En rigor: la historia no avanza, sino que cambia circunscribiéndose (progresar sería *fortschreiten,* en tanto la palabra goetheana es *umschreiben).* Las experiencias se acumulan en la memoria histórica, y el hombre, si no hacia adelante, al menos va hacia arriba, como trepando la montaña de los sabios renunciantes. Se sube a saltos, según el azar de las rocas oportunas. La espiral asciende y genera un cono, que se afina hacia arriba (de nuevo: como las montañas) y restringe su superficie. Los que llegan alto son, paulatinamente, menos, hasta que el proceso culmina en el vértice del cono, floración de una cultura que se emblematiza en un individuo. En tanto, para Dios todo está como el día primero. Dios no tiene historia, ni lineal, ni espiralada, ni cónica.

Otro matiz de la confianza goetheana en la historia es su creencia en el crecimiento (y progresar es crecer) individual: el hombre es educable porque puede madurar e ir acumulando en síntesis sucesivas sus etapas de madurez. Ejemplo gráfico es la novela educativa, cuyo modelo

es *Lehrjahre*. Más: no se excluye el «deseo soñado» (¿qué hace el deseo, sino soñar, despierto o dormido?) de un futurable de perfección humana, espacio lleno de todas las posibilidades del hombre, desarrolladas por la cultura, por el cultivo de aquellos gérmenes. Esto implica, al menos en proyecto, un trabajo de mejoramiento moral (directamente tomado de Herder).

Con todo, es inevitable la desconfianza, elegante y discreta, de Goethe ante el historicismo, en cierto modo sofocante, que se empezó a desarrollar en el siglo XIX. Desconfianza que viene de esos fugaces momentos en que *ya* se creía Dios y comprendía que la historia no era su negocio. Desconfianza que anuncia a Nietzsche. No es posible considerar a Goethe un progresista dieciochesco, pero cabe admitir que *creía* en la historia, como creían los viejos maestros, que la creían la Vieja Maestra de los hombres. Quien no confía en los efectos moralizantes de doña Clío no puede escribir: «Lo mejor que nos puede dar la historia es la excitación de nuestro entusiasmo».

Es posible aún pensar que para Goethe, la humanidad, como especie y como sistema de posibilidades del hombre, era el sujeto de la historia, un sujeto a menudo ignorante de su calidad (me permito reevocar la astucia de la historia en Hegel, y el inconsciente en Freud). Valen, en este orden, las palabras de Egmont a Fernando de Alba (es un condenado a muerte quien las dice): «Los hombres no están juntos sólo cuando están próximos; también quien está lejos y separado de mí, me vive. Yo te vivo y me he vivido bastante» (más: le habla al hijo de su condenador). Los hombres *nos* vivimos, la humanidad *se* vive en nosotros.

Cuando se ponen en contacto ambas categorías —humanidad e historia—, Goethe acude, una vez entre tantas, a la imagen del velo: «Lo histórico en sí mismo es sólo un leve velo, a través del cual se atisba lo puramente humano», dice en carta a Schiller del 18 de marzo de 1799. Velo que oculta y que deja entrever, que señala el lugar de lo humano: opositor dialéctico, necesario, que hay que atravesar para que el hombre, cualquier hombre, todos los hombres, lleguen a lo humano. Esa es la función de la historia: el encuentro del hombre consigo mismo, Penélope que halla a Ulises tras jornadas de tejido y de destejido.

La tentación contraria (a la humanidad como concepto generalizador de lo humano: todos los hombres somos igualmente la humanidad) aparece, como es de rigor. La obra donde se pone en escena este par (hombre/superhombre) es *Clavijo* (1774). Carlos encarna la moral del superhombre, y ante la deuda de honor de Clavijo, le aconseja no pagarla: «Los hombres extraordinarios lo son solamente en tanto separan sus deberes de los deberes de los hombres ordinarios. Quien

tiene que cumplir con una obra que es una gran totalidad, considerarla, dominarla, no tiene por qué obligarse con pequeñeces ni adquirir vínculos débiles que puedan dañar el todo. Haz como el Creador en la naturaleza y el Rey en el Estado: ¿por qué no deberíamos imitarlos?» Clavijo, el hombre de a pie, contesta: «Soy un pequeño hombre». Terminará pidiendo cristiano perdón al cadáver de Marie, a quien prometió matrimonio y abandonó provocando su muerte.

Complemento de lo anterior (¿o su modelo?) es la filosofía de la ciencia, saber del hombre respecto a su ser-fuera-de-sí, exterioridad pura de sí que sólo puede cuantificarse y categorizarse de modo formal. La ciencia es punto de sutura entre la religión y la historia, donde confluyen, para seguir divergiendo y confluyendo incesantemente, lo intransitorio y lo permanente.

«Las ciencias siempre se alejan, en su conjunto, de la vida; dan un rodeo y éste las conduce de nuevo a la vida, pues son su auténtico compendio; llevan las dos vertientes de la experiencia —la interior y la exterior— a una construcción generalizadora.»

Esto por lo que atañe a la historia. En cuanto a la religión, Goethe intenta lo que tantos en nuestros días, de vuelta de un cientificismo que él conoció en sus albores: reconciliar la fe y el saber, entendiendo que son dos niveles distintos de contacto con el exterior (aun con la interioridad puesta como objeto exterior).

Todo viene de la fe y la fe le es dada al hombre, «baja» de una instancia superior. Tener fe es, simplemente, tener confianza en lo que ocurre y en lo venidero. Se dice, por eso, como cuando uno confía en un banco (que puede estar en el piso de arriba): *deposita su confianza en.* Las facultades del sujeto y hasta sus circunstancias emanan de esta seguridad, sin la cual toda obra mundana sería imposible. Esta confianza se extiende al saber profano: el hombre de ciencia, aunque no crea en nada trascendente, confía en que su labor vale la pena y llegará a alguna parte. Y no sólo tiene fe, sino sentido de lo sagrado, es decir, que cree que hay un espacio en que es válido depositar un esfuerzo destinado a un resultado posterior (que lo trasciende, pues está fuera de él). La fe del científico hasta puede depositarse en la casualidad. Y, si bien no hay una filosofía sistemática de la ciencia en Goethe, hay, tal vez, algo más: el *Tat,* la praxis de un hombre de ciencia, que revolvía huesos y flores en busca de ciertas regularidades.

Ilustración, educación

Se suele oponer la Ilustración alemana al movimiento subsiguiente, llamado *Sturm und Drang,* que ha sido traducido de maneras diversas

y enfadosas, por lo que usamos, simplemente, *Sturm*. Este empieza con Goethe, Herder y Möser, por ejemplo. Goethe sería uno de los opositores a la Ilustración. Creo que es un tópico errado. Los puntos de partida de ambas banderías son los mismos, algunos elementos programáticos, constantes y, por lo tanto, comunes. Simplificando la *Aufklärung* y siguiendo el famoso artículo de Kant, tenemos este miniprograma ilustrado, hecho en torno a la categoría de *educación:*

— El mundo humano es autofundado y corta sus vínculos con la trascendencia.

— El saber actúa en los límites de la pura razón.

— Se concibe la vida a partir de un paradigma evolutivo que va de la niñez a la madurez y de la tutela a la libertad.

— El hombre (hijo en el esquema judeocristiano) toma el rol de Padre y deviene padre de sí mismo, completando el paradigma antes mencionado.

El *Sturm* no subvierte los fundamentos de la Ilustración: lo que trata es de superar las aporías del racionalismo y poner la razón a trabajar con las cosas, tratando de salvar la distancia entre ella y los noumenos (infranqueable para Kant), articulando la dialéctica *Sinn-Tat,* la razón dialéctica. El racionalismo clásico llevaba a un escepticismo inmovilista en que, de manera oblicua, el pensamiento renunciaba al mundo y se quedaba en un estadio de estupor lúcido ante él. De ahí la obsesiva preocupación de Goethe por un intercambio constante entre el símbolo y la acción (aunque sea por una módica acción simbólica).

Tal vez lo que confunde las cosas sea, por un lado, la ecología de los dos movimientos (la Ilustración fue hegemónica, sobre todo, en Prusia-Brandeburgo, aunque se dice que Federico el Grande no sabía quién era ese Manuel Kant a quien todos los meses le daba unos marcos para enseñar filosofía en la actual Kaliningrad, en tanto el *Sturm* no existió en Prusia), y, por otro lado, la identidad, muy errada, entre *Sturm* y romanticismo o prerromanticismo. En verdad, como todo en la historia, los románticos suponen a Goethe, pero son a partir de una ruptura con él.

El romanticismo sí es lo opuesto a la Ilustración: encierra al hombre en su mítica comunidad nacional, es patriótico y antihumanista, concibe el mundo como heterofundado (dependiente de una instancia superior: el infinito), rechaza la razón por intentar medirse con lo inconmensurable, carece de ideales pedagógicos, tiende al prodigio y al misterio en lugar de a la ciencia. No ve la madurez como un paradigma de la vida, sino la adolescencia. El esquema evolutivo se quiebra por el culto a la

enfermedad y al suicidio. Las soluciones de la historia son ineptas y se busca la salida individual, lo extraordinario y lo genial.

En medio del camino, el *Sturm* es como el retorno de lo reprimido por la pura razón. Trata de hacer andar sus presupuestos, ahondando sus tensiones. Pues, a pesar de su aspecto programático y monumental, la *Aufklärung* era avivada por caracteres contradictorios: era liberal, pero combativa; antimítica, pero religiosa; utilitaria, pero idealista; enciclopedista y alemana; optimista, pero no revolucionaria.

Por su parte, el humanismo ilustrado iba, a partir de su concepción del hombre como un ser puramente racional, deslizándose hacia lo contrario (en el esquema ilustrado) de la razón: la naturaleza. Una tendencia extrema a la pureza lleva a considerar lo puramente humano, la *naturaleza humana* (o sea: qué sería el hombre si fuera natural y no lo que es), aquello del hombre que, como la naturaleza, está intocado (de nuevo: puro). Y esto es el naturalismo rousseauniano.

El *Sturm* y la Ilustración están en medio de dos procesos que —sobre todo, vistos a nivel de historia del arte— repiten ciertos elementos fundamentales: el barroco y el romanticismo son partidarios de un orden político cerrado, jerárquico y absolutista, y esto, llevado a la forma, se trasunta en una agitación infinita, que carece de fronteras, como el poder del déspota coronado.

En el centro, el neoclasicismo iluminado puede leerse como la propuesta de traducir el Poder a un código del Poder, a «meterlo en moldes» (aunque fueran internos a la razón del déspota ilustrado). Aun exteriormente, la débil, dispersa e inconsecuente burguesía de los estadillos alemanes trataba de fijar, por el pacto y el derecho, unos límites a los privilegios de las coronas y, sobre todo, de los señores territoriales.

Arte de medidas, que trata de cambiar las medidas de las cosas, el arte ilustrado es, en variable medida, arte de reforma y, eventualmente, de revolución: de intervención en el mundo, en suma. El arte ilustrado es centrado, axial, «reposado», y sólo basta echar una ojeada a sus pabellones, sus pinturas de retrato y género, su jardinería —esa otra arquitectura—, que elude la agitación natural, el vacío, el horizonte visible en su infinitud, los caminos que se pierden en la vaga lejanía, circunscribiendo lo visible con boscajes y rocas (no faltó un alemán que publicase una *Theorie der Gartenkunst* en cinco volúmenes: se llamaba Christian Caius Hirschfeld y sucedió en Leipzig entre 1779 y 1785).

Ilustración y *Sturm* son, esencialmente, movimientos de inspiración pedagógica. Hay que cambiar la sociedad y, como no hay a mano una burguesía que pacte con la corona la extinción de los señores (para luego, con más calma, proyectar el degüello de los coronados), se debe echar mano a los aparatos que existen: el clero protestante, el ejército

prusiano, las cortes mecenáticas y aburridas. Los resultados de este operativo se frustran, pero no cabe explicarlos aquí. Sólo en 1848, cuando la burguesía francesa arme su tercera barricada, la alemana lo hará por primera vez. Y creyendo luchar por un país que sólo tiene un pasado literario: una barricada para que triunfen, al fin, las páginas de Goethe y de Schiller.

En esquema, la educación es, para estos movimientos, cosa de una minoría selecta que guía al pueblo —niño eterno— por el buen camino. Y como el buen camino es uno solo, pues los otros son malos, el pueblo es mejor que no pierda el tiempo en elegir. La gran tarea de dilucidación es la previa, una tarea para ingenieros de caminos.

Las ideas pedagógicas de Goethe vienen de Herder, con quien se conoció siendo ambos veinteañeros y en quien pudo tener, tal vez, algún ascendiente. La Ilustración, con su ideología etapista y tutelar, entiende que educar es enseñar a pensar al niño, llevarlo de lo prelógico a lo lógico. No se trata de instruir, o sea de internalizar unos valores externos por medio de la transmisión de conocimientos y de normas, sino de fomentar el desarrollo de unas posibilidades inherentes al hombre mismo. Es la *Kultur,* palabra dieciochesca que debemos a los alemanes (lo mismo que *Aufklärung):* cultura en el sentido de *cultivo:* se cultivan unas potencias, unas virtualidades, como se cultiva una planta, promoviendo el desarrollo de lo germinal.

Herder, sin romper del todo con el esquema, le agrega unos componentes de trascendencia y hace intervenir a Dios como el modelo del pedagogo. El hombre es de origen divino y, por fuerza, el parvulario del primer hombre tenía un solo maestro: Dios. De allí en adelante el hombre se vale de sus propias fuerzas (apotegma ilustrado). El sujeto de la educación no es el pueblo (quiero decir: tal o cual pueblo), sino la humanidad, unida en torno a la paternidad de un mismo Creador.

Goethe puede suscribir esta síntesis sin esfuerzo. ¿De esto hablaron con Herder en Estrasburgo, en el otoño de 1770, cuando el poeta tenía veintiún años, y el filósofo, veintiséis? Herder venía de ganar un premio en la Academia de Berlín con su *Abhandlung über den Ursprung der Sprache,* texto que se editaría en 1772.

En los hechos, la Ilustración alemana dejó unas leves huellas en la pedagogía efectiva de la nación. Para Federico el Grande, fundador de la primera escuela normal, educar era dar a sus súbditos un código de deberes (hacia el Estado, no hacia los señores), basado en la doctrina cristiana. Y, para hacerlo, contaba con un aparato no demasiado brillante, como era el clero local. En su defecto, las primeras letras las enseñaban personajes tan variados como los sastres, barberos o sargentos en

retiro. Los campesinos reducían su contacto con las cartillas a la escuela dominical.

En la obra de Goethe, toda la literatura, sobre todo la narrativa, tiene una difusa función docente. *Wilhelm Meister* aparece como el paradigma de la novela educativa, que narra cómo un joven es iniciado en los distintos aspectos de la vida por sucesivos maestros que forman parte de una corporación pedagógica de la que es miembro su padre, circunstancia que sabrá sólo hacia el final del relato. El aprendizaje tiene una estructura de prueba e iniciación, de desvelos progresivos hacia recintos cada vez más profundos y complejos del saber, hasta que el hijo deviene padre, es decir, apto para el poder, para la procreación y la maestría *(Meister:* maestro).

Esta pedagogía es de corte masónico y construida sobre un modelo artesanal. Se educa como en los gremios medievales, transmitiendo una destreza que el maestro posee y el aprendiz debe alcanzar, por el desarrollo de sus facultades, y mostrar en el examen de la *obra maestra.* El taller de los gremios es el antepasado del oculto taller masónico: se trata de seleccionar a los mejores y de reunirlos en una comunidad protegida por la iniciación y sus confidencias, de modo que el poder quede en manos de los más aptos y éstos lo guarden con cuidado para conservar sus estructuras (se supone que en bien de todos, como corresponde a los poderosos de la Ilustración).

La pedagogía goetheana entronca con un matizado utopismo. Vale la pena considerarlo, porque el pensamiento utópico es pobre en Alemania, al revés que en la Italia del Renacimiento, en Inglaterra o aun en Francia. El utopismo, contra lo que suele decirse, prospera en los tiempos de gran actividad histórica, y en los pueblos pragmáticos. Nada tiene que ver con la ensoñación ni con la «fuga hacia adelante», sino, al revés, con proyectos de reforma social y aun de revolución. En España, donde tampoco ha sido generosa la corriente utópica (la *Sinapia,* de fecha incierta, sólo parcialmente es una utopía, y el hecho de haber permanecido inédita hasta nuestros días le quita ascendiente histórico; la *Monarquía columbina* es una fábula contratópica y no una utopía; el *Quijote* es la irrisión de un par de utopías; Maravall encuentra huellas indiscutibles de pensamiento utópico en Alonso de Valdés y Antonio de Guevara, así como en los frailes interesados por el tema americano: Las Casas, Motolinía y Mendieta; en síntesis: el utopismo es coetáneo a un momento de montante histórica: conquista de América, unidad metropolitana, constitución del Estado moderno, concepción del Imperio universal sobre el modelo utópico del rey como «buen pastor», de algún modo el antepasado del monarca *Aufklärer* del XVIII), en España, uto-

pía y activismo coinciden en el XVI, así como, en el XVII, inmovilismo y antiutopía (y, en el XVIII, tal vez, desencanto y contratopía).

El siglo de Goethe no es utópico, menos en Alemania que en ninguna parte. Sólo hay una utopía alemana, tardía si se quiere, un rasgo más del desfase histórico entre la nación germana y el Occidente desarrollado: la *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio*, de Johann Valentin Andreae, de 1619, texto del que tal vez tuviera noticia Goethe por ser Andreae uno de los representantes más conocidos de la pansofía barroca que tanto le importó en su período Klettenberg (y cuyos conocimientos cabalísticos y alquímicos fueron «borrados» en sus conversaciones estrasburguesas con Herder).

En cambio, el XVIII es pródigo en ejemplos del llamado «viaje utópico» o «novela del viaje imaginario». Recuérdense estos textos: Fontenelle: *La République des Philosophes;* Voltaire: *Candide* (episodio del Dorado) y *Micromégas;* Jonathan Swift: *Viajes de Gulliver;* Sébastien Mercier: *L'an 2440;* Veiras: *Histoire des Sévarambes;* Villeneuve: *Le Philosophe voyageur;* Béthune: *Relation du monde de Mercure;* Cyrano de Bergerac: *Voyage dans la Lune.* En España, aunque escaso, el género puede rastrearse en *Las aventuras de Juan Luis,* de Rejón y Lucas; *Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas* (adaptación de Joaquín Vaca de Guzmán y Manrique del original italiano de Zaccaria Seriman, publicada en cuatro volúmenes entre 1769 y 1778); *Viaje de un filósofo a Selenópolis,* de Antonio Marqués y Espejo (1804).

Estas novelas se tocan con la utopía en tanto mentan unas tierras inexistentes en el planeta y también en cuanto involucran una crítica, por reducción al absurdo, del mundo tal cual es. En otro sentido, son la liquidación de la utopía renacentista (y la apertura a las utopías socialistas y ácratas del XIX), la admisión de que no hay espacio en este mundo para la implantación de una sociedad regenerada (o sea renacida, obra del re-nacimiento), fundada en principios naturales o racionales, sin historia (o sea: sin deudas con el pasado), en el momento fundacional del tiempo histórico. Esto era, para ciertos pensadores del XVI, América (tema explicado acabadamente por Maravall y O'Gorman), pero en el XVIII la realidad de la colonización distaba mucho del proyecto, y fueron precisamente unos escritores informados de utopismo los que más duramente criticaron el proceso de la dominación colonial.

Goethe vincula América con la utopía en *Wanderjahre* (1, 7), contando la historia de un alemán que marcha a América en tiempos de William Penn y tiene un hijo en Filadelfia *(Phila Delphia:* la comunidad de los amigos, otra asociación de educadores ilustrados y de religiosos laicos y eclécticos del XVIII). El proyecto del utopista es fundar

una colonia entre los iroqueses, ya que el espacio europeo está saturado y no permite experimentaciones renovadoras. Su fundación es de base religiosa, «una religión interior; aún más: individual, que sólo tenga que ver con el saber» (interioridad: pietismo; religión del saber: Ilustración).

Un descendiente suyo es Lenardo, ejemplo acabado de *Junker* ilustrado, que vuelve a sus posesiones europeas imbuido (¿o desencantado?) de utopismo americano y organiza una comunidad productiva con moderna tecnología: cultivo e hilado del algodón, obras hidráulicas, viviendas higiénicas, instrucción industrial en talleres, etc. Lenardo habría hecho las delicias de cualquier *amigo del país* español.

En el mismo libro (2, 7), los integrantes de la «sociedad» (o sea los renunciantes que vagan por el mundo diseminando símbolos, los selectos en el proceso del aprendizaje) se instalan en una isla que, no casualmente, Goethe denomina «el Paraíso» (o sea: la tierra sin historia, propicia a las fundaciones utópicas, el espacio geométrico insular donde naturaleza y espíritu se reconcilian).

Estos Robinsones hacen trampas (como Robinson, claro): llevan sus equipajes (o sea: su cultura, su historia) y se encuentran con una espléndida mansión deshabitada, bosques y jardines. Estos son los límites de su salvajismo bondadoso. En esta suerte de vacaciones de alto nivel, maestros y alumnos practican el arte y todos están en contacto reconciliador con la naturaleza. Wilhelm olvida sus cuitas amorosas y se supone que, recruzando el mar, volverán al mundo para desparramar su saber en lo objetivo, lo social, lo político. Thomas Mann considera que este episodio es el centro de la obra: «la bella y rigurosa utopía de la Provincia Pedagógica».

En verdad, hay tanto de utopismo como de fuga en esta inconsecuente (o sea: sin secuencia) aventura formativa. Y ello entronca con la robinsonada alemana del XVIII, que aparece en *Insel Felsenburg* (1731), de Johann Gottfried Schnabel, obra leída y celebrada por la burguesía de su tiempo, y, posteriormente, en las novelas de Wilhelm Raabe. En Schnabel, un grupo de viajeros va a la isla y disputa por la posesión de una mujer. Finalmente, el personaje burgués se queda con ella, desapareciendo los personajes nobles. La pareja retorna a la civilización, reúne un grupo de plebeyos y vuelve a partir a la isla, fundando una colonia. En rigor, hay aquí una fuga fantástica de la burguesía ante la nobleza: dado que, en el espacio social, la clase burguesa no puede librarse del dominio de los señores, lo hace ilusoriamente en el texto de una novela.

Base o meta de la educación es la formación moral del hombre. En

Goethe, el tema se toca con otras cuestiones: verdad, deber, libertad y necesidad, simbolismo.

En Leibniz y Shaftesbury pueden hallarse las raíces de la eticidad goetheana. El aforismo «Tu deber es la orden del día» remite a una moral de la actividad, del quehacer condicionado por las circunstancias históricas, dentro del haz de propuestas para la acción que Goethe reitera ante los alemanes (aunque la acción quede en acción simbólica). Naturalismo, hedonismo, humanismo se sintetizan en Shaftesbury: es moral lo que tiende al bienestar por medio del desarrollo de las capacidades comunes a todos los hombres. En este desenvolvimiento (otra vez: la *Kultur)* consiste el patrimonio moral de la humanidad, un código, si se quiere, pero un código que se encuentra en la práctica y que no la condiciona de antemano.

Este moralismo latente, activista y «burgués» contrasta con la ética proclamada por la sociedad alemana, de sesgo cristiano, es decir, basada en un código previo de acciones buenas y malas que trata de promover unas y evitar o castigar las otras. Algo así como la esquizoidia moral que Cervantes trata de graficar con la figura de Don Quijote, mostrando cómo una sociedad puede hablar, y aun enfáticamente, de amor a los parientes, cuidado por el prójimo, protección al débil, preocupación por el entorno, etc., y vivir en el egoísmo competitivo, el libertinaje y la persecución del interés y el lucro, valores propios del mercantilismo, o sea de la estructura real de relaciones sociales.

Un ideal de plenitud o perfección como el resultado del desarrollo libre y total de las potencialidades humanas, que cubre su espacio realizándose sin cortapisas, apunta hacia el liberalismo y aun al libertarismo, y entra en necesaria colisión con la moral cristiana, sobre todo con una moral cristiana cristalizada y administrada por los cleros instituidos.

Goethe se inscribe en este conflicto, y de ahí la mala prensa constante que ha tenido entre los filisteos y predicadores de las distintas religiones organizadas, desde la censura católica que prohibía su *Werther* en Baviera, Sajonia y España, hasta las inopinadas diatribas sobre su egoísmo sensual, originadas en el krausismo español.

Para Goethe, realizador de arte ante todo, la eticidad se encarna en la poesía, instrumento de su realización y de su explicación. Pero no es una eticidad previa a la obra, sino consecuencia de ella. En este argumento reside la autodefensa de Werther-Goethe ante la condena por «inmoralidad» (sobre todo, por instigación al suicidio, como si fuera tan simple promover pistoletazos con novelas; de todos modos, una acusación halagadora, pues siempre halaga al escritor comprobar que su obra no es inofensiva). La poesía, sigue Goethe, es anterior o posterior a la moral, es decir: exterior o productora de moral. Por eso, no puede ser

juzgada éticamente, y hay que dejar al artista que diga con libertad lo que su humanidad le dicte, si por humanidad se entiende el plexo de posibilidades naturales e inherentes a su condición de hombre que alientan en él, dispuestas a cumplirse, a llenar de sí mismas el lugar de la obra.

Con todo, no hay que confundir esta suerte de anarquismo moral con el subjetivismo desenfrenado de los románticos, que trataron de tirar de este hilo goethiano para tejer su propio paño. Goethe no predica una ética de la libertad subjetiva, antisocial, dirigida a la interioridad, sino una ética de la libertad como el libre encuentro de lo humano, que se supone común a todos los hombres y, por lo mismo, propio de la asociación entre ellos, de la *comunidad.* El *Gefühl* romántico es sentimiento libre, pero para sí mismo, no para los otros: en cierto modo, una ética de señoritos que se encogen de hombros ante el mundo porque en nada alteran sus circunstancias la situación de aislamiento privilegiado, propia del señorito.

El liberalismo ético de Goethe es, por el contrario, «burgués» y activista. Es cierto que trata de incorporar la vida afectiva y sensitiva al mundo de lo estético, pero considerando que los afectos y los sentidos son universales, y no un patrimonio insondable e incompartible de cada cual. Efecto de este giro goetheano es el viraje de la teoría estética, desde los teóricos de la Ilustración (Gottsched, Bodmer, Breitinger), que fundaban el arte, *a la francesa,* en el clasicismo del entendimiento, hasta Alexander Gottlieb Baumgarten *(Aesthetica,* 1750), que lo funda, *a la alemana,* en la sensibilidad.

Para Goethe, pues, la libertad es la libre busca de lo necesario y su reconocimiento final. «Nuestra vida, como el todo en que estamos contenidos, es un conjunto inconcebible de libertad y necesidad. Nuestro querer es como un anuncio previo de ellas, que se nos hace en todas las circunstancias. Pero estas circunstancias nos atrapan, cada una a su manera. El qué reside en nosotros; el cómo depende a menudo de nosotros; el porqué no debemos cuestionarlo, y con ello nos dirigimos con derecho hacia los *quia.*»

Hay un cierto respeto —insisto: liberal— por la natural contrariedad de las cosas, una observación de cómo estas contradicciones se producen y resuelven, y una intervención del hombre «libre» en la manera de vivirlas. Esta moral es, sin duda, dialéctica y, como tal, tiene una relación de vaivén con la verdad: como los dioses, la verdad goetheana no se aparece en lo inmediato, sino que debe ser adivinada en sus manifestaciones, pues si los dioses nos enseñan a imitar sus obras, nosotros sabemos lo que hacemos, pero no lo que imitamos. «Todo es igual y distinto, útil y dañoso, expresivo y mudo, razonable e irracional, y lo

que sabemos de algo, a menudo, contradice eso mismo que sabemos.» Dicho dialécticamente: la verdad existe, pero como proceso abierto e inacabado, o sea como una sucesión de estadios provisorios y contradictorios. Saber es saber para contradecir el saber, pues es efecto de una contradicción previa, transitoriamente resuelta. Por eso no hay verdades éticas previas y el impulso humano merece respeto en su libertad. Goethe agotaba el paisaje de esta libertad cuando confesaba que no se consideraba incapaz de cometer ninguno de los delitos y crímenes posibles. Es la moral de Mefistófeles, opuesta a la moral de Valentín, morales que batallan en Fausto y Margarita: el dolorismo judeocristiano, que exige el castigo y el sufrimiento por infringir la ley, y el hedonismo pagano que considera legítimo todo lo que el deseo desea, y proclama la necesidad de hacerlo como imprescindible al saber.

Esta tensión intenta conciliarla Goethe en la ya explicada categoría del símbolo: hay que agotar libremente la experiencia hasta que nada quede de ella, hasta que haya sido completamente desplazada y sólo reste el espacio en que se instala el símbolo, clave suprema del saber. Ciencia y teología, peleadas en Descartes, se concilian en Spinoza (y, por él, en Goethe): el matemático y el rabino pueden, por fin, convivir (¿en la Cábala?, ¿por qué no?; nada más goetheano que contestar preguntando: ¿por qué no?).

Moral naturalista, si se quiere, en la medida en que el hombre, libremente, se entrega a la naturaleza para aprender lo que ella le dice y entender qué claves maneja y qué reglas ordena y cumple. «La naturaleza opera con leyes eternas, necesarias, o sea: divinas. La propia divinidad no puede alterarlas. Dentro de ella, los hombres somos una unidad, perfecta e inconsciente. Hay que considerarnos como una manifestación de la naturaleza, aunque sorprenda y aun horrorice a nuestro entendimiento, a nuestra razón y hasta a nuestra voluntad.»

Estas luces iluminan, como corresponde, el vasto campo de un posible erotismo goetheano. No hay lugar aquí para desenvolverlo como se podría, pero sí cabe repetir lo que para Goethe es el Eros, según Thomas Mann: un impulso dirigido al eterno calor de la combustión vital (la vida es aquí la vida de todos, impersonal), una suerte de simpatía orgánica, un interés viviente, interés de lo vivo por sí mismo. Puede hablarse, así, de un pansexualismo goetheano, basado en la simpatía orgánica mencionada, que considera la figura humana como la forma superior de la vida. Este reconocimiento se aproxima a lo erótico, o sea el amor de la naturaleza por su obra maestra. Así, Ganymedes puede amar a Júpiter y Orestes a Pílades.

Esta compleja tesitura erótica combina (y complica) la trama de los amores goetheanos. El Capitán ama a la mujer de Eduardo, que es lo

femenino de Eduardo. Otilia ama a Eduardo, que es como lo masculino de su mujer. La mujer hace el amor con Eduardo pensando en el Capitán, y Eduardo, pensando en Otilia. El fruto de este amor de todos por todos es un niño que se parece al Capitán y que es muerto por Otilia. Así de simple. Proust no lo habría explicado con menos complicación.

Cuando Goethe evoca en sus memorias (que son una autobiografía, o sea: una autonovela) sus primeros amores adolescentes, da a sus compañeros de juegos eróticos los nombres de unos personajes suyos: la niña es Gretchen, y el niño es Pílades. Ella hila en la rueca y él le lleva los mensajes del enamorado Goethe. De algún modo, los dos chicos son partes de un mismo hombre enamorado. Los dos aman a Gretchen, dividiendo sus trabajos, y se aman en Gretchen, o sea que se reconocen en el vasto e inconcebible conjunto de la naturaleza.

El amor bifronte se repite en *Tasso:* Torcuato ama a dos mujeres que se llaman Leonora, pero como sus poemas sólo mencionan el nombre, ambas mujeres dudan sobre cuál es la amada. En verdad, Tasso ama a un nombre.

Bien: las dos Leonoras aman a Tasso, que es la mitad de un ser imaginario integrado también por Antonio: Tasso es la mitad contemplativa y lírica; Antonio, la mitad activa y belicosa. Las mujeres comparten el amor de Tasso por el nombre de Leonora y se aman en ese nombre, así como aman las dos mitades del hombre total que son Tasso y Antonio. Esta unidad doble es lo más alto que puede dar de sí lo humano, y he allí el esquema final del amor: las mujeres (la mujer) ama/n en el/los hombres (el hombre) lo más elevado que pueden imaginar; el hombre ama en la mujer un nombre. La naturaleza se ama en todos ellos, juntando lo disperso en una platónica busca de la unidad, en un hegeliano devenir que vaga por el reposo. El amor es, pues, el encuentro de dos fantasmas (el modelo y el nombre), agitado por el calor de la vida, que se busca a sí misma en todas sus manifestaciones.

Política

Es malo reducir y también lo es poner la conclusión al principio. Es lo que hago ahora. Digo que, política y socialmente, Goethe puede definirse como un burgués ennoblecido, destino bastante corriente en la Alemania dieciochesca, en que la burguesía, incapaz de desarrollar una cultura propia (al menos, totalmente propia) y de hacer una revolución democrática, aspiraba, regularmente, a recibir de los señores un diploma de señorío.

Algo de esto esboza Ortega cuando define a Goethe como ejemplar

del *patricio:* un clásico que vive de los clásicos, un heredero espiritual, con algo del filisteo que hay en todo administrador de riquezas recibidas. Y, entre estas riquezas, el codiciado *von.* Esto equivale a paralizar su vagabundeo por una Alemania sin centro ni cabeza, deteniéndose en Weimar, trabajando de cortesano para un mínimo público de nobles con una cultura ciertamente limitada, y para unos intelectuales de provincia. En tanto, por el mundo, sus obras de juventud (las del vagabundo Goethe) construían su imagen de dios de las letras y facilitaban el peregrinaje hacia el santuario weimariano.

Thomas Mann se esforzó, en la posguerra, por hallar un Goethe democrático o, al menos, por rescatar para la democracia al desdeñoso maestro. El apego goetheano a la vida, razona Mann, es democrático en sí mismo, en tanto el apego a la muerte es aristocrático. Toda existencia es plena y necesaria; por lo tanto, la democracia es el régimen político más adecuado a ella y el más distanciado de todo radicalismo (de hecho, Goethe miró con simpatía la Revolución Francesa, y con horror, el jacobinismo). El derecho a existir de todo lo bueno y lo malo es, políticamente, el pluralismo democrático, concluye Mann, y ello se rastrea en el culto esteticista de Goethe por la naturaleza y su reclamo en favor de la obra de arte como algo no sometido a fines (Nietzsche dirá lo mismo, años después que Goethe).

Viëtor es de otra opinión. Considera a Goethe un conservador ilustrado que no cree en la democracia, pues ve que las masas libradas a su suerte son arrastradas por impulsos caóticos y, por ello, necesitan siempre de un guía superior, como los niños necesitan padres y maestros.

Como razonable conservador, Goethe cree en la evolución conducida por los mejores: nada puede conservarse incólume, como creen los inmovilistas, y nada puede retrotraerse, como creen los reaccionarios. El cambio es la condición de la permanencia, como en todo fenómeno vital. La guerra y la revolución le horrorizan: son el cambio sin evolución, los mojones de los tiempos nuevos (no necesariamente mejores). Cuando los revolucionarios franceses ganan la batalla de Valmy, intuye que empieza una nueva era, y no se equivoca.

Al juzgar el pensamiento político de Goethe hay que tener en cuenta su situación social (el burgués ennoblecido es una realidad para él, nieto de un sastre e hijo de un funcionario cortesano, nativos de Francfort, una ciudad con un desarrollo capitalista clásico en un mundo alemán con un desarrollo capitalista atrasado) y el destino de un posible pensamiento democrático burgués en la Alemania del XVIII.

Lessing, su contrafigura, es el intelectual que trata de pensar la revolución burguesa en un país sin burguesía revolucionaria. Más: en un país donde la burguesía existe de hecho, pero no como clase, al carecer

de conciencia de clase. Hay burgueses, pero no burguesía. Lessing queda perorando en el aire de la historia, sin tocar tierra, o discurriendo en la discreta intimidad de las logias masónicas.

Goethe, más realista y menos ambicioso, comprende que el espacio del cambio es muy exiguo y que sólo disponiendo de un puesto de funcionario en una de las minicortes germanas se podrá impulsar alguna reforma modernista en la caótica patria disponible. Pone los pies en la tierra, aunque la tierra sea un minúsculo jardín palaciego.

Su visión de las clases sociales es clara y apunta a un conservatismo reformista, centrado en la categoría del bien común, tan cara a los ilustrados prusianos (entre los cuales *no* se contaba). Opina que las diferencias de clase son necesarias, pues excitan la envidia y la competencia, motores de la actividad. Esta no existiría en una sociedad igualitaria. El desnivel y la división del trabajo son, pues, necesarios y útiles.

El poder, cuando está bien ejercido, es compartido, aunque no sea democrático. Goethe compara (estamos en *Wanderjahre,* 1, 6) al rey absoluto con el rico y con el poeta: tienen más que los otros y lo comparten. El rey, cumpliendo hazañas que son ejemplares y estimulantes; el poeta, diseminando sus obras; el rico, distribuyendo su riqueza. Los tres son depositarios de un dominio común y deben estar al servicio de la comunidad y no de sí mismos. Retengo dos nociones de la siguiente cita, que subrayan lo anterior: la de administración y la de bien común, lo cual remite a una concepción de las clases sociales como funcionarios de la sociedad y fundamenta un cierto solidarismo reformista:

> El hombre debe poseer toda la suerte de patrimonios y encontrar un punto medio del cual surja el bien común; debe, a la vez, ser egoísta y no devenir egoísta, para lo cual debe poder gastar. ¿Qué quiere decir dar a los pobres propiedad y bienes? Que merece alabanza quien se considera un administrador. Este es el sentido de la expresión «patrimonio y bien común». No hay que atacar el capital, sino distribuir los intereses, pero éstos no pueden existir sin aquél.

Idílica visión de la sociedad alemana, si se quiere, donde pueden convivir, sin conflicto, la nobleza, la burguesía y los pobres, siempre que sienten cabeza los ricos y comprendan que son administradores y no dueños de sus propiedades. Pero, en cierta forma, trasunto ideológico del *bourgeois ennobli:* un esquema liberal de la economía de mercado, dentro del cual, sin pena, se instala una nobleza palaciega y territorial con todos sus privilegios. O al revés, según la relación de fuerzas.

En otros aspectos concretos, Goethe se mantuvo fiel a ciertos principios heredados de la Ilustración. Defendió una libertad de imprenta irrestricta, salvo en cuanto podía significar una violación a la obediencia

debida al soberano. Se manifestó contrario a la pena de muerte, aunque escéptico en cuanto a que pudiera ser desarraigada de las sociedades, donde institucionaliza la venganza de la sangre, realidad social más fuerte que todas las leyes humanitarias. Y fue, consecuentemente, antipatriótico, pues entendía que el arte y la ciencia son patrimonio común de la humanidad y no pertenecen a ninguna patria en particular. Lo fue aun cuando florecía, en los umbrales de su olímpico pabellón, el patriotismo romántico, y cuando era desgarrante, para cualquier alemán, la defensa de la patria opuesta a la defensa del progreso social y político (lo mismo que en la España ocupada por Napoleón).

Podríamos describir la política goetheana en torno a la figura axial del monarca ilustrado. Más que el filósofo coronado que pretendía ser el *viejo Fritz* prusiano (enemigo literario del *Sturm* y defensor del academicismo francés), el árbitro y el mejor funcionario del Estado. Un funcionario, si se quiere, magistral, el maestro más alto del gremio, que tratara a su pueblo, según el aforismo goetheano, como a una población infantil, pues los niños y los pueblos tornan lúdico todo lo serio, y hace falta un preceptor que los aguante y les inculque el *esprit de sérieux*. Un soberano sometido a la razón, que interviene en las disputas de sus súbditos, movidos por pasiones inconciliables, como interviene el maestro en las peleas de los niños: para reconciliar a los litigantes en una suerte de síntesis dialéctica que las supera y posibilita la convivencia social. Así, Toas, en *Ifigenia,* y Alfonso II de Ferrara, en *Tasso.*

La figura del rey ilustrado según la *Aufklärung* es una construcción híbrida de paternalismo feudal y restringidas libertades burguesas. El «buen padre» o «rey vigilante» *(vigil,* despierto) es una suerte de cuidador del bienestar físico y espiritual de sus súbditos, según lo describen Wolff y Kant. La igualdad, principio abstractamente consagrado por la filosofía, es entre los súbditos y no respecto a las capas superiores de la sociedad. La burguesía conquista con ello cierta autonomía, pero no derechos políticos. En cualquier caso, su lucha se dirige siempre a ganar poder por medio de la cultura, que le permite acceder al funcionariado y a la nobleza burocrática. Sobre todo le importa el desarrollo del derecho (el público, en primer lugar), porque es el instrumento para acotar los privilegios de la nobleza territorial. Esto explica la gran cantidad de juristas de origen burgués y fija un paradigma que puede ser la vida de Goethe: abogado francfortés y funcionario palaciego.

Muy tarde e inconsecuente aparece en este panorama el Estado moderno alemán, pues si bien subsiste el Emperador, no pasa de figura decorativa y pintoresca, como se ve en las coloridas páginas de *Dichtung und Wahrheit,* en que Goethe narra los pormenores ceremoniales de una coronación imperial. El Estado no será obra de la burguesía apo-

yando a la corona, sino de la expansión imperialista prusiana, armada sobre un desarrollo patológico del estamento militar, que Federico el Grande intenta convertir en tecnocracia, pero que recluta entre las filas de la nobleza semifeudal. El mismo Kant, cuando piensa en la paz perpetua que vendría de la monarquía universal, parece glosar el testamento político de Federico Guillermo II (1752), cuando proclama el derecho a la expansión ilimitada del poder monárquico, absoluto por definición. Esta fórmula imperialista llevaría, en la lucubración kantiana (también en Lessing), a un tribunal mundial, árbitro desarmado de los diferendos entre Estados particulares.

La falta de desarrollo del Estado moderno en Alemania inquietó a Goethe, aunque lo llevó más a gestos simbólicos que a tareas políticas eficaces que, por otra parte, no admitía su latitud histórica. De algún modo, su preocupación por fijar el alemán literario, luchando contra el afrancesamiento fridericiano y remontándose a Hans Sachs (el zapatero poeta de Nuremberg), pasando por Lutero y su traducción de la Biblia y por el preceptista Martin Opitz, doctrinario barroco que escribe la primera poética en alemán, por tener un teatro nacional alemán (modelos: Shakespeare, Racine y la ópera bufa napolitana), por encontrar una epopeya nacional de carácter homérico (los dioses nórdicos que encantaban a Klopstock, la poesía popular medieval revalorizada por Herder, los bardos reeditados por Heinrich von Gerstenberg y Karl Friedrich Kretschmann, el falso Ossian traducido por Denis en Viena en 1772 y que aparece en *Werther,* el movimiento de revistas literarias y la sistematización de la crítica a través de las recensiones, los almanaques, las asociaciones de escritores y «sabios»), su intento de rescatar la arquitectura gótica junto con Erwin y Boisseré, cuyos bocetos servirán para terminar la catedral de Colonia en la segunda mitad del XIX, todo esto se dirige a lo mismo: dar a los alemanes la identidad nacional que su historia política les niega.

La falta de asiento en la realidad social alemana de estos gestos se advierte en el paso de Goethe por el *Kammergericht,* de Wetzlar, donde busca una síntesis inoperante, no emergente, de contradicciones vividas, entre la figura del Emperador y los señores territoriales. Para Goethe, el Consejo refuerza la autoridad del Emperador, a la vez que, por estar compuesto de príncipes que representan las marcas tradicionales, encarna los viejos valores caballerescos en los que se reconoce el ser nacional alemán. En verdad, la autoridad imperial es nula y los señores alemanes, sobre todo al este del río Elba, son de horca y cuchillo y dominan a sus siervos como esclavos, son jueces en sus territorios, cobran contribuciones feudales y median en todo reclutamiento de tropas. Sobre este fondo, la vida de las ciudades cortesanas copia, exteriormente, la

pompa de Versalles, pero no su sustancia: la construcción del Estado nacional francés. Un campesinado derrotado, ignorante y abúlico, y una burguesía comercial dispersa y desunida entre las ciudades de la Hansa y las del Sur, dependientes del comercio italiano, completan el cuadro de una Alemania traumada por las guerras continuas y que sirve como extremo conjetural de Europa ante eslavos y turcos, campo de batalla para que las fuertes monarquías occidentales discutan a sangre y fuego el equilibrio europeo.

Estos vaivenes han sido retratados por Goethe en sus paradigmas literarios con más calidad gráfica que en sus lucubraciones teóricas.

Si Schiller era la izquierda antiautoritaria del *Sturm* y Goethe su derecha conservadora, hay un intento —fragmentario: esto es significativo— de ideología libertaria en el propio Goethe. Es *Prometeo.*

Prometeo es de estirpe divina y reniega del orden celestial donde le toca desempeñar un cargo (divinamente) burocrático, que él considera servil. Quiere vivir en un orden humano. Júpiter, su padre, es el rey, el señor que considera a los hombres una «especie de gusanos», cuyo destino natural es la servidumbre.

Prometeo no quiere ser dios, o sea inmortal. Quiere morir, y lo dice a Pandora, al explicarle la vida como centrada en el miedo, la esperanza y el deseo. La naturaleza exige una serie infinita de muertes y resurrecciones, pero cada vida es mortal a despecho de la inmortalidad de la vida, que personifican los dioses.

Complicada con su hermano Prometeo, Minerva, diosa de la inteligencia, le incita a desobedecer la ley paterna. La inteligencia y la muerte generan un mundo humano autofundado, igualitario y cuya base es el trabajo. El poema no sigue, como si Goethe no hubiese querido o sabido salir del atolladero libertario.

En *Götz de Berlinchingen* los conflictos de clase dinamizan el drama. Sigue habiendo desgarro; la armonía no ha llegado. Götz esboza la alianza de clases propia de una clásica construcción del Estado moderno: él es un pequeño señor que enfrenta a los grandes príncipes territoriales y a la Iglesia (en el caso, ambos se sintetizan en el obispo de Bamberg), tratando de inclinar al Emperador de su lado. También se enfrentará con los burgueses de Nüremberg, cuyo interés es meramente la autonomía de sus privilegios comerciales.

Entre ambos bandos, el inoperante Emperador y Weislingen, un noble que, atrapado por Götz y amante de su hermana, parece tomar el partido del rebelde. Pero, por fin, escapa del otro bando, seducido por Adelheid *(adel Heid:* el noble páramo, infecundo como la mortuoria y altiva aristocracia), que excita en él su lealtad a la clase de origen, convertida en estímulo erótico. Adelheid es hermosa y elegante, y no le

cuesta convencer a Weislingen de que su destino no es el del plebeyo gallo de aldea, sino el de ave fénix, elevada e inmortal como la nobleza.

Aislado socialmente, Götz no logra conmover a la corona. El Emperador enferma y muere. Götz se convierte en un marginal, aliado de gitanos y bandidos. Le apresan y condenan como tal. La nobleza ha triunfado; la alianza entre la corona y el pueblo se diluye. Hasta aquí, la historia del Estado moderno en Alemania.

Pero Goethe se permite exceder la fábula histórica y meditar sobre los males que, inevitablemente, acarrea el poder. Weislingen se distancia de su noble amante y muere arrepentido de su traición a Götz (traición personal, amistosa, «humana», pero no social). «Nosotros, hombres —dice antes de morir—, no nos conducimos a nosotros mismos. Malos espíritus arroja el poder sobre nosotros, y trabajan con infernal entusiasmo para corrompernos.» Götz muere vivando a la libertad y al Emperador, evocando el aire celestial en que se librará del cuerpo que lo ata a la historia. Deja un mundo corrupto, donde el noble queda atrapado en las redes del logrero (el ejemplo de Weislingen). Optó por el *Tat* y termina en brazos del *Sinn*. La acción es un error y sólo el símbolo consuela. Pero, para saber que la acción es errónea, hay que cometerla, dialécticamente, pues sólo sabemos de aquello que hacemos.

El buen escritor es revelador, sobre todo de aquello que lo impugna. Tal vez el héroe político goetheano no sea ni Götz, ni Prometeo, ni sus reyes equilibrados y razonables. Tal vez lo sea Egmont, anticipo del modelo bonapartista que, en carne y hueso, le dirá: *Voilà un homme*. Desde luego, en esta medida, también Napoleón es una invención goetheana. Goethe celebra a Napoleón y también su caída; celebra siempre el orden antes que la justicia (como buen conservador), y el orden es, para él, una eficaz liga de naciones europeas continentales. Tanto da que las acaudille Napoleón o que lo haga Metternich, aunque su corazón late con más comodidad hacia la orilla francesa del Rhin.

En *Egmont* se enfrentan dos tipos de liderato: Egmont es el conductor bonapartista, y el duque de Alba, el conductor maquiavélico. En la escena, la sublevación de los flamencos contra España, acaso la lucha del principio burgués contra el principio aristocrático. Los burgueses reclaman incoherentemente el orden y la libertad, la seguridad, la tranquilidad y los privilegios. Son la actualidad fugaz que no se preocupa de la tradición ni del futuro, de las grandes ideas ni de los fines. España es, en cambio, el orden cerrado e inmóvil de la nobleza, la exacción y las prerrogativas cubiertas por el velo de la religión católica.

En nombre de España, Orange quiere valerse del poder, y Margarita de Parma, servirlo ciegamente, aunque con vacilaciones («Oh, ¿qué somos los grandes en el oleaje de la humanidad? Creemos señorearla, y

es ella la que nos lleva de aquí para allá, nos eleva o nos hunde»). El duque de Alba sólo quiere que el orden sea respetado y que permanezca igual a sí mismo. Por las buenas, si la sumisión es total. Por las malas, si hay descontento. El no negocia: reprime.

Egmont es exterior a la rebelión, que lo precede. Su concepción del liderato no se basa en doctrinas ni ideales. Sus ideas vacilan y, a veces, confesamente, carece de objetivos. Para él la masa es como su amante Clarita: enamorada, femenina, entusiasta, pueril, que le sigue porque lo ha inventado. Lo que él es realmente, la masa no lo sabe. Hay entre ellos una relación erótica basada en el calor del impulso y en los fantasmas que crea. Desprovista de líder, la masa es como Clarita, vagando por las calles en busca de apoyo a Egmont prisionero, una niña sin padre, lo femenino sin lo masculino, que plañe: «Ahora soy libre, y en la libertad está la angustia de la impotencia.»

Egmont quiere conducir con consenso, persuadir, ser amado y seguido por amor. Así se podrán negociar las diferencias y llegar a la paz. De algún modo, es el conductor ilustrado; pero su ascendiente parte de un reconocimiento popular anterior a la obediencia, no de una situación eminente que arraiga en la cuna. Enfrente, Alba es el nudo poder que se funda en una creencia pesimista sobre la nulidad política de la masa. No cree en la libertad política (¿cree Goethe en ella?; ¿cree Egmont?; la obra termina en una aparición fantasmal de Clarita con los vestidos de la Libertad, pero es un fantasma que flota sobre un prisionero condenado a muerte por un poder sin escrúpulos que no sean la firmeza del poder mismo). «La libertad de los más libres es obrar rectamente», dice Alba, razonando, como Goethe, que se es libre para reconocer la necesidad, que la libertad es una intimidad con las razones de la naturaleza y sus inflexibles leyes.

Egmont interpreta las peculiaridades y deseos del pueblo, pero no es un demócrata. El es el único que sabe lo que el pueblo quiere, y ello evita la participación popular en sus acciones. Desconectado de la masa y en malos tratos con el poder, es derrotado. Su tarea es individual; quiere el triunfo de sí mismo y, en lugar de movilizar a la masa contra el poder, moviliza al poder contra sí y es aplastado.

Alba confía en la conducción autoritaria. A los hombres «lo mejor es constreñirlos, tratarlos como a niños, conducirlos hacia el bien como a los niños. Nunca un pueblo es viejo ni inteligente; un pueblo es siempre pueril».

Goethe se desgarra entre uno y otro. El suyo es el desgarro del despotismo ilustrado, que termina siendo mero despotismo, poder intrascendente. Se trasciende cuando puede cumplir con su misión pedagógica. De otra forma, lo único que le cabe es conservar el orden a todo precio.

Goethe es Egmont y es Alba, como es Tasso y es Antonio, y la reflexión conclusiva es que el poder sólo quiere el poder, y el orden inflexible acaba por triunfar del brazo de la nobleza y de la Iglesia. Como en la Alemania del XVIII. Al intelectual sólo le cabe llevarse bien con la Corte y encerrarse a releer plácidamente a los clásicos y a investigar las intimidades de la naturaleza en un gabinete de botánica o en un osario.

Arte y verdad

Para la Ilustración, el arte tiene una misión pedagógica, que consiste en explicar, de forma amena y agradable, las verdades que acuña la filosofía. El *Sturm,* con Goethe a la cabeza, matiza esta dura afirmación, rescatando para el arte una determinada autonomía. Ya no es la sierva de la filosofía, sino que puede llegar a ser su madre. La verdad no es tan sencilla de conocer y de divulgar. Más que una misión de esclarecimiento, el arte cumple con una tarea de oscurecimiento; al menos trabaja allí donde la luz es tenue y está velada. En este velo tendido sobre la frente luminosa reside su ambigua calidad, y ella permite el acto de revelar, de levantar el velo, y quedar desvelado: lúcido, insomne.

Ya a los veinte años, escribía: «La luz es la verdad. La noche es el error. ¿Qué es la belleza? Ni luz ni noche: crepúsculo. La verdad y el error en estado naciente. Una cosa (o causa: *Ding)* intermedia *(Mittelding).*» De la *Ding* se ocupa la filosofía. De la *Mittelding,* el arte. De la luz y la tiniebla, ambos.

En 1784 dice en su *Dedicatoria:* «El velo de la poesía en la mano de la verdad, tejido con la niebla matinal y la claridad solar» (de nuevo la imagen de la noche que transita hacia el día y la bruma del intermedio).

Firme en su convicción juvenil, el viejo Goethe dice a Eckermann que el arte es la actividad que pone de manifiesto «los más profundos misterios del hombre», y ejemplifica con *La novia de Perth,* de Walter Scott. Pero ¿es que los misterios se pueden poner de manifiesto, sobre todo cuando son profundos, o sea sin fondo? ¿No es que el viejo Goethe retorna al velo de la ambigüedad que no es día ni noche, y que puede aclararse o entenebrecerse, porque luz y tiniebla nacen de él? Otra: «No existe medio más seguro para lograr evadirse del mundo que el arte; y no existe medio más seguro para lograr la unión con el mundo que el arte.»

En esta tensión opera el artista, instalándose en un centro sintético que es inestable y que sólo fija, fugazmente, con la forma atrapada. Así lo describe Leonora en *Tasso* (1, 1):

Su ojo apenas se fija en esta tierra;
su oído percibe el llamado de la naturaleza;
lo que la historia alcanza, lo que la vida da,
su pecho lo toma y lo quiere por igual:
su alma reúne lo disperso
y su sentimiento anima lo inanimado.
A menudo ennoblece lo que nos parece vulgar
y torna en tesoro lo inexistente.
En este auténtico círculo mágico vive
el hombre prodigioso y nos atrae
a vivir con él, a que participemos de él:
parece acercarse y permanece lejano;
parece considerarnos y fantasmas pueden
aparecerle extraños en nuestro lugar.

El personaje de Tasso ilustra no sólo la situación del artista ante sí, ante su arte, sino en la trama de la sociedad mecenática donde trabaja Goethe. El alma bella, ensimismada y alejada del mundo, es una de sus tentaciones. Es el niño con su juguete precioso, encerrado en un gabinete confortable bajo la mirada paternal y bonachona del déspota ilustrado. Sin ser noble, la nobleza, que él considera un modelo de elevadas virtudes humanas, lo trata de igual a igual, en tanto lo aísla de un vulgo que le causa horror.

La otra tentación es entregarse a la vida activa. En su lugar, pone el símbolo: escribe *La Jerusalén liberada,* en que unos héroes de papel y tinta conquistan una ciudad de pacotilla. También para el poeta la adultez sería la libertad, la superación de esa eterna tutela y minusvalía a que lo somete el mecenazgo. Así reacciona contra Antonio (el guerrero, el político, el diplomático). Le enrostra lo tiránico de su poder, rodeado por las sirenas y hechiceras de la cortesanía, contrafaz de los héroes y encantadoras de sus versos. Pero comprende, finalmente, que, sin ellos, no es nadie ni nada. Teme el naufragio y se afirma en una roca, según sus propias palabras. El es, como las hetairas de Ferrara, un hechicero a sueldo.

Como liberación —también fantástica— del mecenazgo, Goethe exalta la figura de Hans Sachs, «poeta realmente magistral», cuya maestría evoca el mundo de los maestros y aprendices en la intimidad de las guildas medievales. Sachs no era caballero ni cortesano; era un pequeño burgués (por eso horrorizaba a Heine), y ello no le impedía ser artista; escribía poesía didáctica basada en las posibilidades silábicas del alemán: todo lo que Goethe hubiera querido ser para constituirse en el fundador de la literatura alemana. No pudo ser sino su refundador.

Estos rodeos en torno a la condición social del artista nos ahorran magias y escatologías. Brujo es el artista para los profanos. Para sí mis-

mo es un hombre forcejeado por modelos enemigos y que proclama sus contradicciones. De ahí su enfrentamiento con Lavater y sus teorías sobre la genialidad. Lavater llega a crear un tipo fisiognómico especial para el genio (Lombroso y Max Nordau harán algo similar en el siglo siguiente). Goethe, en cambio, ve al genio como *il buon fabbro*, todo el que hace algo bien hecho, y no sólo en arte. Hans Sachs haría, seguramente, unos excelentes zapatos. Tanto fastidio dio a Goethe la teoría de Lavater que pidió que la palabra genio fuera borrada de los diccionarios hasta que la filosofía reconsiderara su alcance y la descargara de la neblina que había depositado sobre ella el sentido común alemán (Hegel redefinirá al genio como el inventor de géneros; ¿habrá contentado la solución a Goethe, sobre todo pensando en su propia obra?).

Tal vez podría hallarse un modelo goetheano de genio pasional en los tiempos de *Werther*, cuando se debatía entre la estética de Gottsched y Racine, y la de Shakespeare, Francia e Inglaterra. *Werther* es la obra que dice al mundo, en nombre de la literatura alemana: «Existo; abandono la aldea.» Una investigación interior que lleva a la expresión: la ex-presión, el acto de empujar hacia afuera, de exprimir. Expresar es como expulsar: ex-pulsar, hacer que la pulsión se exteriorice, sin moldes previos, a ver qué sale (al revés que en la estética clasicista). Dará en fragmento, en comedia, en poema, tanto da lo que dé.

No sólo es «nacional» esta tercera vía goetheana, sino también su haz de esfuerzos por encontrar el disperso rostro de Alemania en su arte, como se dijo antes: poesía, música, arquitectura gótica, etc.

Como para la Ilustración, el arte es para él educativo y, por lo mismo, social. Pero no es un revelador de verdades previamente establecidas, sino un productor de verdades que se fraguan en el momento de velarlas, inscritas en el propio velo, como el mensaje del fantasma en Wilhelm Meister: *Gedenke zu leben*.

Gedenke zu leben: «Acuérdate de vivir» se suele dar como traducción. ¿Por qué no «Piensa la vida, piensa a favor de la vida»? Pensar la vida es la tarea central de la dialéctica, es decir: pensar *en* la vida, no hacer del pensamiento algo ajeno al evento de vivir. Hacer del pensamiento algo vivo, inconcluso, desgarrado como el velo que teje el arte, algo incesante y en perpetuo estado naciente, como amenaza la luz crepuscular.

En *Wanderjahre* el consejo se amplía: *Gedenke zu wandern, gedenke zu sterben*. De nuevo: piensa en vagabundear, piensa en morir. Piensa a favor del vagabundeo, de la vida y de la muerte. Vivir es vagar, porque si bien el hombre puede llegar a ser consciente de su situación actual, una mano superior vela el fin de su vida, lo cual hace que el camino no se constituya exactamente en peregrinaje ni en viaje. La vida

es intento y extravío, como en las sendas difíciles de la Alemania dieciochesca. Error y conciencia del error, puesto que *errar* es también *andar.* «Los misterios del camino de la vida —dice la Makaria goetheana— no podemos ni debemos ponerlos de manifiesto; hay piedras de escándalo en que deben tropezar todos los vagabundos. Sin embargo, el poeta conoce dónde están.»

Esta situación de andante provisoriato puede leerse en dos niveles: como la vivencia de un alemán del XVIII, que busca a su país y no lo halla en ninguna parte, preguntándose, tal Goethe: «¿Dónde queda Alemania?», y como la errancia de cualquier hombre por una tierra que le ha sido prestada por un instante más o menos largo para que vague, viva y muera en ella. Es una comprobación temprana y una imagen sostenida en la vida de Goethe. El 20 de octubre de 1765 (a los dieciséis años) le escribe a su hermana Cornelia: «Quiero arraigar; no tengo raíces», comparándose con el pájaro de su poema, que sólo se afirma en la rama el tiempo indispensable para cantar y partir. Y Jarno le dice a Wilhelm, en *Wanderjahre:* «Eres como un báculo de peregrino, que echa hojas en cualquier rincón y raíces en ninguna parte.»

Piensa en vagar, en vivir y en morir. Estas palabras son nuestras leyes. Tal vez tenga razón Gottfried Benn.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 «B»
MADRID-24

BIBLIOGRAFIA

I. LA OBRA DE GOETHE

Goethes Werke, ed. de Erich Trunz, Joseph Trunz, Wolfgang Kayser y otros, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1950/1964.

Goethes Leben und Werk in Briefen, ed. de Friedhelm Kemp, Hanser, München, 1978.

THOMAS MANN: «Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität» (1921), «Phantasie über Goethe» (1948) y «Goethe und die Demokratie» (1949), en *Schriften und Rede zur Literatur, Kunst und Philosophie,* Fischer, Frankfurt, 1968, vols. 1 y 3.

GEORG LUKÁCS: *Goethe y su época,* trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1968.

ALFONSO REYES: *Trayectoria de Goethe,* FCE, México, 1964.

BENEDETTO CROCE: *Goethe,* trad. de Manlio Lugaresi, D'Accurzio Editor, Mendoza, 1951 y 1956 (dos volúmenes).

José Ortega y Gasset: «Vives. Goethe», *Revista de Occidente,* Madrid, 1973.
Karl Viëtor: *Goethe. Dichtung. Wissenschaft. Weltbild,* A. Francke, Bern, 1949.
Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur,* Francke Verlag, Bern, 1957.

II. LA ALEMANIA DE GOETHE

Rubén Jaramillo Vélez: «La sociedad y la época de Kant», en *Eco,* núm. 235, Bogotá, mayo 1981.
Wilhelm Dilthey: «Federico el Grande y la Ilustración alemana», en *De Leibniz a Goethe,* trad. de José Gaos y otros, FCE, México, 1945.
Antonio Ramos-Oliveira: *Historia social y política de Alemania,* FCE, México, 1973, tomo I, capítulo XII: «Alemania a fines del siglo xviii».
Heinrich Heine: «Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland» (1834) y «Die romantische Schule» (1836), en *Beiträge zur deutschen Ideologie,* Ullstein, Frankfurt, 1971.
Arnold Hauser: *Storia sociale dell'arte,* trad. de María Grazia Arnaud, Einaudi, Torino, 1956, volumen segundo, capítulo IV: «La Germania e l'Illuminismo».
Henri Brunschwig: *Société et romantisme en Prussie au XVIIIème siècle,* Flammarion, París, 1973.
Walter H. Bruford: *Germany in the eighteenth Century,* Cambridge University Press, 1935.
Franz Mehring: *Die Lessing-Legende,* mit ein Einleitung von Rainer Gruenter, Ullstein, Frankfurt, 1972 (el texto es de 1906).
Leo Balet-E. Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert,* Ullstein, Frankfurt, 1979.
Gerhard Kaiser: *Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang,* Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1966.
Hans Mayer: *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland,* Neske, Württemberg, 1959.
Madame de Staël: *De l'Allemagne,* Firmin Didot, París, 1868.
Rolf Grimminger (Herausgegeber): *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution,* Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1980.

III. GOETHE EN EL MUNDO HISPANICO

Manuel García Morente: «Goethe y el mundo hispánico», en *Revista de Occidente,* tomo XXXVI, año 1932, págs. 131 y ss.
Udo Rukser: *Goethe in der hispanischen Welt,* J. B. Metzler, Stuttgart, 1958.
Rafael Cansinos-Assens: «Bibliografía general española sobre Goethe», en *Obras literarias* de Goethe, traducción, recopilación, biografía, prólogos y notas de R. C. A., Aguilar, Madrid, 1944, tomo I, pág. 262.
Robert Pageard: *Goethe en España,* trad. de Francisco de A. Caballero, CSIC, Madrid, 1958.
Herbert Koch-Gabriele Staubwasser: *Schiller y España,* Cultura Hispánica, Madrid, 1978.
Emilio Lorenzo: «Goethe visto por los españoles del siglo xix», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 88, año 1957.
Ildefonso Manuel Gil: «Goethe en las letras españolas», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 116, agosto-septiembre de 1959.

IV. LA UTOPIA

José Antonio Maravall: *Utopía y contrautopía en el Quijote,* Pico Sacro, Compostela, 1976.
Id.: *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, capítulo segundo: «La visión utópica del Imperio».
Id.: «La utopía político-religiosa de los franciscanos en Nueva España», en *Estudios Americanos* (Sevilla), núm. 2, 1949.

ID.: «Utopía y primitivismo en el pensamiento de Las Casas», en *Revista de Occidente,* núm. 141, diciembre de 1974.
ID.: «El pensamiento utópico y el dinamismo de la historia europea», en *Sistema. Revista de ciencias sociales,* núm. 14, julio de 1976.
EDMUNDO O'GORMAN: *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente,* FCE, México, 1958.
ID.: *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos,* UNAM, México, 1951.
STELIO CRO: «La utopía en España: *Sinapia*», en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica,* núm. 2/3, Madrid, 1980.
FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «El descubrimiento de la utopía española», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 322/3, abril-mayo de 1977.
Tratado de la monarquía columbina (una utopía antiilustrada del siglo XVIII), edición y estudio preliminar de Pedro Alvarez de Miranda, El Archipiélago, Madrid, 1980.
WERNER KRAUSS: «Quelques remarques sur le roman utopique au XVIIIème siècle», en *Roman et lumières au XVIIIème siècle,* Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes, Editions Sociales, París, 1970.
JEAN SARRAILH: *L'Espagne eclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle,* Klincksieck, París, 1954.
MIGUEL AVILÉS FERNÁNDEZ: *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces,* Editora Nacional, Madrid, 1976.

GOETHE Y EL TEATRO MUSICAL

Desde el momento en que los nobles y cultos florentinos del siglo XVI, queriendo redescubrir la tragedia griega clásica, inventaron, sin apenas darse cuenta, un género nuevo que se llamó (y se llama) ópera, la dependencia del teatro musical respecto de los géneros literarios (novela y drama) es inevitable. Y las causas son obvias: hay un texto ya conocido por el público y por el compositor; hay una base que le inspira; existe un motivo con medio camino andado... Esta dependencia puede llegar a los extremos de la *Salomé,* de Richard Strauss, cuyo libreto es la traducción literal del drama de Oscar Wilde, con algunas mínimas supresiones. Un personaje, casi en solitario, fruto de la literatura operística, creado por y para ella, es la *Aida,* de Giuseppe Verdi.

Como consecuencia de lo dicho, existe un número importante de autores literarios que «monopolizan» los textos del teatro musical. Shakespeare, Schiller, Hugo, Byron, Goethe, etc. Pero el papel del genial autor de Francfort no se reduce solamente a ser simple inspirador de dramas o comedias musicales. El mismo escribió para la escena lírica. Así quedan delimitados los márgenes de este trabajo. Está, por tanto, fuera de él toda su obra motivadora de ese género tan caro a los músicos germanos denominado *lied* (canción), pues el material existente sobre la obra de Goethe es inmenso. Ya desde su contemporáneo, el músico Johann Friedrich Reichardt, que publicó una serie de *lieder* basados en sus poemas, pasando por Mozart, Schubert, Schumann, etc., hasta Wolff, Mahler y Busoni, e incluso músicos tan alejados de su estética como Smetana y Verdi (existen seis canciones para piano, obra juvenil del autor de Busseto, de las que dos son sobre textos del *Fausto* en traducción italiana del médico lombardo Luigi Balestra), tanto material, pues, exigiría un trabajo aparte.

Por lo mismo, aquí se tratará de lo que Goethe escribió para la escena musical, por un lado; y por otro, lo que la escena musical le debe.

Son muy conocidas las facetas desarrolladas por Goethe como *factotum* de la Corte de Weimar en relación con el teatro. Goethe dirigía, interpretaba, montaba, escribía para el pequeño teatro de la ciudad. Se

preocupaba de la formación de los actores (llegó a escribir un *Catecismo del actor,* en colaboración con dos famosos intérpretes), de los decorados, de la iluminación, del vestuario, del maquillaje, etc. Escenas de sus «puestas» eran pasadas al grabado para que sirvieran de modelo a ulteriores representaciones. Todo un Fígaro del teatro. De aquí al teatro musical hay un paso inevitable.

Existe la duda de que Goethe tuviera un buen instinto musical o, por lo menos, oído para el pentagrama. El mismo le confiesa a Eckermann, refiriéndose a su segunda estancia en Suiza, que «en sus apuntes no encontrará nada relacionado con la música, ya que ésa está fuera de su interés». La materia le importaba relativamente. Así se comprende que pensara como posible autor de la música del *Fausto* en un compositor tan poco dotado para ello, desde nuestra perspectiva, como Giacomo Meyerbeer, el responsable de esas óperas de cartón-piedra que son *Los Hugonotes, El profeta* y *Roberto el Diablo.* Claro que teóricamente tenía razón en pensar que su *Fausto* necesitaba el temperamento de un italiano y la cabeza de un alemán (Meyerbeer era germano y se había formado en Italia), pero lo que también es indudable es que Goethe no conocía demasiado su música. Luego pensaría en Mozart, pero el salzburgués llevaba algunos años muerto.

Desde pequeño, Goethe se interesó por el teatro. Su abuela materna le regaló, en unas Navidades, un teatrito de marionetas, embrión de sus aficiones teatrales. Durante la ocupación francesa de Francfort, el oficial alojado en su casa le llevaba al teatro, donde vio, entre otras, *Le Devin de village,* de Rousseau, entusiasmándole. Se sabe que llegó a cantar en un coro, como bajo, dirigido por Karl Eberwein, y que admiraba la ópera napolitana. Tarareaba a menudo el aria de *Tancredi,* de Rossini, *Di tanti palpiti,* conocida por el *aria del riso* (arroz), pues se decía que su composición le había costado al autor lo que la cocción de dicha comida. Tuvo un sobrino, Walther von Goethe, hijo de su hermana Cornelia, que compuso varios *singspieler: El prisionero de Bolonia, Elfriede,* etc.

Compuso, a los sesenta y cuatro años, una pieza para coro de tinte religioso.

Otros hechos anecdotizan su vida con detalles relacionados con la música. Pero lo que interesa, sobre todo, es la función educativa que él atribuía a ésta.

En 1910 se descubre en la Biblioteca de Munich *La misión teatral de Wilhelm Meister,* borrador de lo que luego sería la novela pedagógico-masónica *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister.* Partiendo de Martín Lutero, opinaba que «el canto es el primer grado de la instrucción, encierra a los otros grados y les sirve de instrumento ... A través

del canto se siente el más simple placer y, al mismo tiempo, el más simple aprendizaje. Las costumbres morales se transmiten por medio del canto». En el primer capítulo, Libro II, de *Años de vagabundaje de Wilhelm Meister* apunta la idea de crear una ópera nacional, como forma de unión del pueblo alemán. Recuérdese la fragmentación existente en varios pequeños Estados, junto a la poderosa Prusia. Con esto profetizaba la función de las primeras óperas de Verdi, que potenciaron la conciencia del pueblo italiano como tal, ante el dominio austríaco, algunos años más tarde.

En el capítulo tercero, también Libro II, de la citada obra añade otros aspectos muy significativos. «La labor del poeta y del músico deben de estar unidas. La rítmica de la poesía y la música son opuestas; por ello cuando se escribe para el canto el poeta debe adecuarlas, incluso cuando se escribe en prosa. El poeta y el músico deben trabajar juntos; lo ideal es que los dos sean uno.» (Lo lograría Wagner años después con sus colosales dramas musicales.) «Hay que poner mucho cuidado en la prosodia del lenguaje alemán, tan distinto del italiano. La creación del músico debe partir del interior, sentirla dentro de sí y luego ordenarla y expresarla, al contrario del pintor, que primero ve y luego plasma, porque el oído es un órgano interno que incita al espíritu a ir de dentro a afuera.» Ideas concisas y claras, verdadero vademécum libretístico musical.

I. Su obra para música

Siendo estudiante en Leipzig, Goethe escribe una obra pastoral que titula *Die Launen des Verliebten (Capricho del enamorado)*. Es el primer trabajo que exige escritura musical. Algún tiempo después, en 1779, se representa en el castillo de Ettersburg, situado cerca de Weimar, y que es escenario a menudo de las obras teatrales de la compañía que dirigió el poeta. La música es de Karl Siegmund von Seckendorff (1744-1785). Este autor es un militar, secretario privado del duque, y con Goethe colaborará en otras tres obras más. El argumento es muy simple, y hace aparecer en escena a dos parejas de pastores (Egle y Eridón-Amina y Lamón), que desarrollan sus problemas amorosos en la línea de este tipo de obras, muy comunes en la época, y hechas bajo el modelo suministrado por Virgilio. Lo que el texto de Goethe tiene de interés se debe a que los personajes aparecen reales, llenos de pasión e interés, muy por encima de los almibarados y ridículos que presentan otras obras contemporáneas. Seckendorff se limitó a musicar algunas canciones, bailes e intermedios. Bajo el personaje de Amina aparece Carolina Schönkopf, y los celos de Eridón son los de Goethe. Y la moraleja puede re-

sultar muy moderna: un beso dado a otra mujer que no sea la amada no hace morir el amor, sino que lo enriquece. Parece que Goethe quería así convencerse de la inconveniencia de los celos, que tanto le atormentaron siempre.

En Francfort escribe *Das Jahrmarkfest zu Plundersweiler (La feria de Plundersweiler)*. Se trata de una obrita deliciosa, al estilo de las que se representaban en Carnaval, y donde el autor hace desfilar por la feria al pregonero, a un gracioso doctor en Medicina, a un bizarro y pedante militar, a una encopetada institutriz, etc. En la feria se representa la historia bíblica de Esther y Mardoqueo, que es una sutil parodia de la tragedia francesa, muy admirada en aquellos momentos. Al texto le puso música la duquesa Anna Amalia (1739-1807), en 1773. Hija del duque de Brunswick y sobrina de Federico el Grande, se ocupó de la regencia de su hijo Carlos Augusto a la muerte de su esposo, rigiendo el pequeño Estado con mano enérgica y protegiendo las artes de una manera especial. Era amiga de los grandes talentos de la época y la relación con Goethe duró toda su vida. A ella le dedicó el poeta sus *Epigramas venecianos*.

Años después, Augusto Conradi (1821-1873) (exactamente, en 1867, en Berlín) estrena una adaptación de esta obra hecha por Emilio Pohl.

En plena crisis amorosa por Lily Schönemann escribe Goethe *Erwin und Elmire*. La obra lleva la indicación de «trabajo teatral con canto». Escrita también alrededor de 1773 en Francfort, refleja también, como *Die Launen*, un momento sentimental del autor: su pasión por Lily. El argumento: Erwin (es el autor) está ciegamente enamorado de Elmire (la Schönemann). Esta, caprichosa y frívola, poco interés da a las pruebas de amor del galán, que, desesperado, se retira a la soledad (actitud muy de Goethe en su vida real ante idéntico problema). Es entonces cuando Elmire repara en su amor y cae en una romántica melancolía. El contrapunto está en una pareja de felices amantes (Rosa y Valerio), sin complicaciones sentimentales, quienes son los que convencen a Elmire para que acuda al lugar donde se esconde el protagonista y le declare su amor. Final feliz (que recuerda el de Lorenzo da Ponte de *Las bodas de Fígaro*) con los siguientes versos que cantan las dos parejas:

¡Corramos, volemos!
La vida en dar gracias
alegres pasemos.
¡Sus preciosos dones
siempre conservemos!

Johann André (1741-1795) le puso música hacia 1773. Hijo de un comerciante de setas, había escrito varias óperas, una de las cuales, *Bel-*

monte y Constanze, utiliza el mismo argumento que luego le serviría a Mozart para su *Rapto del serrallo.* Fundó en Munich una casa editorial que luego, continuada por sus sucesores, llegaría a ser muy famosa. Es autor de numerosos *lieder,* de los cuales el *Bekranzt mit Laub* tuvo mucha popularidad. También fue director de una compañía trashumante que recorrió Alemania representando un extenso repertorio de *Singspieler.*

Sin embargo, Goethe no estaba muy conforme con la música escrita por André y la confía de nuevo a la duquesa Anna Amalia, y más tarde a Anton Schweitzer (1735-1787). Goethe le había conocido en Weimar en 1772 y admiraba su *Alceste,* que con texto de Wieland se considera como la primera ópera con libreto alemán, y que fue muy popular, representándose durante veinte años. Hoy yace completamente olvidada.

Georg Joseph Vogler (1749-1814) le vuelve a poner música en 1781. Hijo de un constructor de guitarras, tuvo una educación musical italiana, pues estudió en Bolonia con el padre Martini. Fue profesor de Weber, el futuro autor de la ópera romántica genuinamente alemana *(Oberon, Euryanthe, Der Freischütz).* Fue inventor de un tipo de órgano que aparentemente no tenía tubos. Viajó por Europa, ejerciendo tareas relacionadas con la música, y llegó hasta Suecia, donde estrenó la ópera *Gustavo Adolfo* en Estocolmo, pocos días antes del asesinato del rey (tema luego tratado, y censurado por el Gobierno austríaco, por Verdi en su *Ballo in maschera).* Su música se considera muy novedosa, pero más en la forma que en el fondo.

No acaba con Vogler la relación de músicos interesados por el tema de Erwin, ya que Kayser y Reichardt también la emprendieron con la obra. El último, sobre una nueva versión hecha por Goethe. Pero de ambos se hablará más adelante, pues la relación con nuestro autor no se acaba aquí.

A un compositor contemporáneo también le tentó el texto del que estamos hablando. En 1916 se estrena la obra de Othmar Schoenk (1886-1957) sobre el texto goethiano. Es un compositor suizo, que destacó en el campo de la ópera y del *lied.* Entre las primeras se destacan *Phentesilea* (1927), considerada su mejor ópera. Y entre los *lieder,* de los que escribió la escalofriante cantidad de cuatrocientos, es interesante el ciclo llamado *Lebendig begraben (Enterrado vivo).*

Claudina von Villa Bella tiene dos versiones. La primera la escribió Goethe en prosa. Aquí ya podemos hablar de un auténtico *Singspiel.* Hay canciones, dúos, conjuntos, intermedios, finales. La composición se encargó a Kayser, pero surgieron problemas con el autor del texto y la obra no llegó a completarse musicalmente. Goethe la rehace entonces, añadiéndole partes versificadas (en endecasílabos), y se estrena en 1789 con música de Reichardt.

Johann Friedrich Reichardt (1782-1814) fue un músico de orientación tanto italiana como francesa, que ocupó la dirección de la Opera Italiana de Berlín hasta su caída en desgracia por sus ideas políticas. Se dedicó también a la literatura política, dirigiendo un periódico denominado *La Francia,* editado en Hamburgo, donde se mostraba partidario de las ideas liberales surgidas de la Revolución Francesa. Tiene trabajos monográficos sobre música. Goethe decía de él que era un músico excelente, pero de pobre instrumentación, que su obra ganaría reinstrumentándola. Admiraba su *lied Amor, niño travieso y caprichoso,* que le parecía surgido de «un delicioso ensueño».

Traugott Maximilian Eberwein (1775-1831), oriundo de Weimar, pone en 1815 de nuevo notas a *Claudina.* Músico prolífico, autor de óperas, salmos, cantatas, trozos de música instrumentales, etc. Estudió música con Kunze, y luego en Italia con Ferraroli. Contribuyó mucho al mejoramiento de la ópera en Alemania, instituyendo fiestas musicales, y también a la condición de trato a los artistas. Fue gran amigo de Goethe, en cuya casa dirigió *El Mesías,* de Haendel, que hizo las delicias del poeta, y fragmentos de sus óperas, de las que destaca *El conde de Glauchen,* cuyo canon a cuatro voces admiraba mucho Eckermann. Su obra, sin embargo, se distingue más por la cantidad que por la calidad.

Anteriormente, en 1810, estrénase en Munich, con gran éxito, la *Claudina,* de Johann Christoph Kienlen (1784-1830). Alumno del gran (para la época) Luigi Cherubini, fue director de ópera en Ulm. Tras el éxito de la Claudina muniquesa, la rehizo, con igual fortuna, para Stuttgart el año siguiente, 1811. También lograron cierta popularidad sus obras *Petrarca y Laura* y *La rosa imperial.*

Otros tres autores contemporáneos acudieron a esta misma fuente de inspiración, con menos interés en los resultados: Von Beecke, Kerpen y Stolze. Y nada menos que el gran Schubert se interesó por el tema. Lástima que en un incendio se perdieron los actos II y III. El primero se estrenó en Viena el 26 de abril de 1913. Es casi innecesario constatar que es la más bella aproximación a la obra.

Claudina de Villa Bella comprende tres actos, de acuerdo a la ley clásica de las tres unidades. Transcurre la acción en Sicilia. Los personajes son el propietario de la *Villa Bella,* Don Alonso, su hija Claudina y la sobrina Lucinda. Don Pedro de Rovero está alojado en la deliciosa mansión provisionalmente, pues debe partir en busca del primogénito de su familia, desaparecido misteriosamente hace años, Claudina está enamorada de Don Pedro y éste corresponde, pero aún no se ha producido el oportuno entendimiento. Por su parte, Lucinda conoció no ha mucho en el bosque a un desconocido por el que ahora suspira. Ya es-

tamos en el cuadro II, en un campamento de vagabundos, cuyo jefe, Rugantino, discute con su lugarteniente Varco. No es difícil suponer en Rugantino al desconocido del bosque, que a su vez se ha prendado de la graciosa Lucinda y decide raptarla. El acto II se desarrolla ante la verja del jardín de Don Alonso. Rugantino es interrumpido en su canción amorosa por la llegada de Pedro; discuten, y el segundo, herido, es conducido al campamento de los vagabundos. Al aparecer Don Alonso, despertado por la contienda, Rugantino le hace creer que es amigo del príncipe de Roccabruna, lo que le facilita la entrada a la casa. Alegría y desmayo de Lucinda al reconocer a su amado. Lamentablemente, uno de los criados, antiguo esbirro del vagabundo, también le reconoce, y de ello da cuenta al dueño de la casa. En el acto III, Rugantino y Don Pedro (no podía ser de otro modo) descubren que son hermanos. Arrepentimiento del bandido. Aclaración de Pedro y Claudina. Búsqueda de Lucinda, que, vestida de hombre, ha ido en busca de Rugantino. Aparición y asombro de Don Alonso. Final feliz, todo muy al uso de la ópera italiana contemporánea. Acaba la obra con un delicioso conjunto que canta:

¡Qué alegría y qué placer!
Tras la tormenta, la calma.
¡El sol sale y nos augura
las promesas esperadas!
¡El placer hasta los cielos
nuestro corazón nos alza!

Lila está concebida primordialmente como un espectáculo teatral, al que se le añaden números musicales. Seckendorff, en 1776; Reichardt, para Berlín, en 1790, y Seidel, para la misma ciudad, en 1815, son los que le añaden sus pentagramas al texto. El argumento es prefreudiano y muy eficaz. Lila es una joven locamente enamorada de su marido, el barón Sternthal. Tan enamorada como celosa, recibe la noticia, que luego se desmiente, del fallecimiento de su esposo, como consecuencia de una caída del caballo. El subconsciente celoso produce el trauma. Lila huye de su casa, busca la soledad (de nuevo Erwin-Goethe), no come, cae en una incontrolable melancolía. Y, para colmo, no reconoce a su marido cuando éste, sano y salvo, regresa. Desfilan médicos, curanderos, charlatanes... sin resultado. Pero aparece Verazio, avispado doctor, más sicólogo que otra cosa, y adivina inmediatamente la causa: los celos y la desconfianza de Lila la han llevado a este estado. Por la doncella de Lila se entera de que un espíritu le ha revelado que el barón no está en verdad muerto, sino que ha sido raptado por unos ogros nigromantes, que le tienen hechizado y cautivo. Ahí está la oportunidad del doctor. En complot con todos los parientes de la alucinada enferma le hacen com-

prender que el hechizo está causado por ella, y que sólo ella puede salvar a su marido. Y así se resuelve el tan complicado conflicto.

Resultado de uno de los fructuosos viajes a Suiza de Goethe surge *Jery und Bättely.* Es una breve opereta, donde los personajes salen vestidos de suizos y hablan de quesos y de leche. Es una pieza breve y despreocupada, rica en variados efectos teatrales. Fechada en 1779, comprende partes en prosa, diálogos y canciones. Varios músicos, contemporáneos y posteriores, le han ofrecido sus notas.

Peter von Winter (1754-1825) lo hizo en 1780. Fue amigo de Salieri, el rival de Mozart, que le ayudó a mejorar la instrumentación de sus obras. Es autor de innumerables óperas, entre ellas la basada en el texto de Shakespeare *La tempestad.* Su *Castor y Pollux,* estrenada en París, le supuso un gran disgusto, pues no pudo resistir la comparación con la exquisita obra de Rameau sobre el mismo argumento.

En el mismo año se estrena esta obra de nuevo, ahora con música del ya citado Seckendorff. En 1795, otra vez Reichard, y Schaum. En 1803, Benedict Glottob Bierey (1779-1840), alumno de Weinlig, muy vinculado a la ópera como director de orquesta y como *Pächter,* algo así como *regisseur* de hoy día, es decir, director de escena. Fue maestro de capilla del Teatro de Bresslau y estrenó en Viena con mucho éxito su ópera *Wladimir.*

Konradin Kreutzer (1782-1849). Director de orquesta y compositor, autor de un *Jery* fechado en 1810. Musicó varios *Singspieler* y óperas, entre las que tiene una con el tema de *Libuse,* que años después Smetana convertiría en la ópera nacional checa. Su obra más notable, ópera liederística, muy del gusto burgués de la época, es *El campo nocturno de Granada* (1834).

En 1840 se estrena otra versión de *Jery und Bättely,* la firmada por Julius Rietz (1812-1877), violoncelista y director de la Opera Real de Berlín, muy unido amistosa y artísticamente a Félix Mendelssohn.

El profesor de la Universidad de Berlín, y luego su *musik-direktor,* Adolf Bernhard Marx (1795-1866), estrena la obra en 1825 con desigual resultado. Este compositor también es destacable como estudioso, con dos notables trabajos sobre la obra de Beethoven y Gluck, más un documentado *Tratado de la composición* en cuatro volúmenes.

Hans Bronsart von Schellendorf (1830-1913) continúa la lista de interesados por la comedia suiza, estrenando su versión en 1873. Muy conocido como pianista, escribió cuatro óperas más y una cantata llamada *La noche de Cristo,* muy inspirada, así como un poema dramático musical sobre el *Manfredo,* de Lord Byron.

Heinrich Franz Daniel Stiehl (1829-1886) se suma a los anteriores. Era hermano del famoso musicólogo del mismo apellido. Célebre como

concertista en toda Europa, llegó a dirigir la Singakademia de San Petersburgo. Escribió numerosas obras de cámara, para coro y orquesta. Aparte de su *Jery,* logró bastante popularidad con otra ópera, *El enterrador de tesoros (Der Schatzgräber).*

Concluye la relación con Erwin Dressel (1909-1972), compositor alemán contemporáneo, que estrena en 1932 su *Jery und Bättely.* Fue director del Teatro de la Opera de Hannover y escribió mucho para un medio que entonces comenzaba a imponerse: la radio.

Durante un período de descanso que pasa Goethe a orillas del río Ilm, se le ocurre escribir una obra de cortas dimensiones, que tituló *Die Fischerin (La pescadora).* Primordialmente, buscaba en su ejecución el efecto visual, de luces y sombras, muy «a lo Rembrandt», más que otros móviles artísticos. El argumento es muy sencillo. Dorita es una pescadora que vive con su padre, a quien su novio Nicolás ayuda en la tarea de pescar en el río Ilm. Se siente sola, pues padre y novio pasan a menudo sus ratos libres en la taberna, sin ocuparse de ella. Decide darles una lección, y finge suicidarse en el río. Al no encontrarla a su regreso, los dos hombres, desesperados, la buscan por las orillas. El efecto visual de esta escena se logró a base de antorchas y fogatas, logrando el objetivo buscado por el autor de luz y sombras. Arrepentida, Dorita les pide perdón. En los escenarios naturales fue estrenada (el *Tienfurter Park,* a orillas del Ilm), en 1782. Si la novedad del escenario al aire libre y los efectos escénicos fueron muy aplaudidos, la obra, por lo demás, no gustó demasiado. Compuso la partitura Corona Schröter (1751-1812), mezzosoprano, amor platónico de Goethe. Cantante, actriz y compositora, mujer extraordinaria por su cultura y encanto personal, decía Wieland de ella que poseía una elegancia infinitamente noble y ática (a propósito de una representación de la *Iphigenie,* de Goethe). Este fue a buscarla a Leipzig para traerla expresamente a Weimar, y aquí pasó una larga temporada, estrenando varias obras del autor, entre ellas *Los cómplices (Alceste* fue representado por el propio Goethe), *Lila, Erwin und Elmire, Die Launen* y la citada *Iphigenie.* Su canto era de un efecto emocionante, debido sobre todo a la expresividad en la interpretación de sus personajes. Llegó a cantar partes escritas para tenor en óperas de Mozart. Destacó también como dibujante.

Tomando como modelo la *opera buffa* italiana, como un *intermezzo,* escribe Goethe *Scherz, List und Rache (Broma, astucia y venganza),* en 1784. Esta obra, como la *Claudina,* está muy cerca de lo que es un trabajo hecho exclusivamente para ser musicado. Tiene recitativos, arias, ritornellos, dúos, bailes, conjuntos, finales y pantomima. Goethe quería que Kayser le pusiera música. Sin embargo, por razones no conocidas, esto no se llevó a efecto. Philip Cristoph Kayser (1755-1823), suizo

afincado en Alemania, fue durante su vida un buen amigo de Goethe. Este le conoció a través de su amiga Bárbara Schultess, que estaba unida sentimentalmente al compositor. Fue profesor de piano y teoría musical, y llegó a escribir música escénica para el *Egmont,* que desgraciadamente se ha perdido.

Al no concretarse el trabajo de Kayser, es de nuevo Winter el encargado de la composición. Sin embargo, ofrece mucho más interés la labor realizada por Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), estrenada en Pozdan en 1801. Es una obra juvenil de este variopinto personaje, que alguna vez logra aun hoy pisar los escenarios alemanes. El argumento se puede resumir así: el matrimonio Scapino y Scapina proyectan robarle al doctor, hombre tan rico como avaro, tendiéndole para ello una trampa. Scapino se ofrece como criado del doctor, y es aceptado. Al mismo tiempo, la bella Scapina seduce al doctor, para acto seguido fingirse envenenada, acusando de ello al viejo. Aterrorizado, el médico manda a Scapino deshacerse del incómodo cadáver, dándole una crecida recompensa. En el jardín los esposos siguen representando la comedia: el doctor oye los lamentos de la joven, que resultó que no estaba tan muerta, y para hacerla callarse le ofrece otra recompensa, aún más cuantiosa. La obra acaba con el regocijo de los jóvenes y la burla del tacaño viejo.

Max Bruch (1838-1920) tomó este argumento en 1858 y escribió una opereta, que no logró un éxito duradero. Destacó este compositor más en otros campos que en el operístico, sobre todo en las obras que escribió para coro y orquesta *(Odisseus, Salamis)* y como creador del archiconocido *Concierto en sol menor para violín y orquesta,* que figura en el repertorio de todos los solistas de este instrumento.

Dos autores contemporáneos le dedican atención al *Scherz.* Egon Wellesz, el alumno de Schoemberg, autor de una ópera moderna de gran interés, *Incógnita* (Oxford, 1951), y que le pone música a la *Broma,* de Goethe, en 1928; y el musicólogo y compositor alemán Fritz Reuter (nacido en 1896), que, conmemorando el bicentenario del nacimiento de Goethe, estrenó en 1949 su obra sobre este texto.

Con lo expuesto se puede cerrar esta primera parte. Quedan fragmentos, proyectos. Por ejemplo, una *Circe,* nueva versión de la ópera de Anfossi sobre el mismo tema; *Die Danaiden; Der Löwenstahl,* intento de una gran ópera romántica; *Feraddedin und Kolaila,* ópera de estilo oriental. Hay un borrador de *Mahomet* y de *Die ungleichen Hausgenossen (Los diferentes inquilinos).*

Hay que citar, por último, *La segunda parte de la Flauta Mágica,* que escribió Goethe ante el impacto que supuso para él la audición de la ópera mozartiana con texto de Schikaneder. La obra fue musicada por Paul Wranitsky en 1794.

Durante el siglo XVIII se produjo en Alemania, paralelamente a Francia e Italia, un tipo de literatura musical llamado *Singspiel.* En una definición simplista, *Singspiel* es un género de obra musical, de carácter sencillo y cómico, con partes habladas y otras cantadas, lo que en Italia se llamó *opera buffa* y en Francia *opéra-comique.* Goethe, con su obra, y especialmente su *Claudina* y *Scherz,* fue sin duda el primer paso para el logro de una libretística genuinamente alemana.

II. Música para su obra

La leyenda medieval que relata el pacto diabólico del alquimista Fausto, leyenda que tomaría Marlowe en 1588 para su *Historia trágica del Doctor Faust,* inspiró en Alemania una serie de obras para teatro de marionetas. Se dice que viendo una de éstas concibió Goethe la idea de escribir su colosal trabajo. Lo cierto es que esta materia se concretó en dos partes, cuya redacción ocupa casi toda la larga vida del poeta alemán. La primera aparece en 1808, precedida por algunas escenas que se publicaron sueltas, el *Urfaust;* la segunda parte se imprimió en 1832, pocos meses antes de su muerte. La repercusión en todas las artes fue enorme, y aún tiene vigencia. En el terreno musical el influjo será considerable. Ya hemos visto cómo pensaba Goethe de las posibilidades musicales de su obra, considerando a Mozart y Meyerbeer como posibles candidatos de su traducción pentagrámica. Mientras escribía la *Helena* (así denominaba Goethe a su *Faust II),* después de la lectura a Eckerman de una de sus más espectaculares escenas, éste le propuso (bastante ingenuamente, por demás) a Rossini como idóneo realizador de una ópera sobre la materia. Muy sabiamente, el genial francfortés le responde: «Hay que esperar, amigo mío, lo que nos envíen los dioses. No cabe la prisa. Entregaré la obra a los hombres y éstos se darán cuenta de sus ventajas.»

La proximación musical a *Fausto* puede ser vista desde tres aspectos, de acuerdo a los resultados fácticos: 1) los que han considerado a la obra como un todo, es decir, los que han «puesto música a Fausto», como, por ejemplo, Gounod, Boito y Berlioz; 2) los que han escrito algunas escenas solamente, llegando a formar una unidad coherente (Schumann); y 3) quienes han basado su trabajo en aspectos concretos o en una parte solamente: Liszt, Mahler.

Charles Gounod (1818-1893), como muchos otros colegas franceses, logró el codiciado *Prix de Rome,* lo que le suponía dos años de vagabundaje por Italia, Alemania y Austria. Como el mismo músico nos cuenta en su *Autobiografía,* partió para Roma con el *Fausto* bajo el

brazo, traducido al francés, ya que sus conocimientos de alemán eran rudimentarios. Nos dice cómo en la isla de Capri pensó ya más concretamente en ponerle notas a la obra goethiana. Otro paso más decisivo, en este proyecto, fue el estreno en París, en 1846, de *La Damnation de Faust,* de Berlioz, en la Opéra Comique. Gounod, que asistió al estreno, comenzó a pensar más seriamente en el asunto, decidiéndose ya a hacerlo y de manera operística. Sin embargo, pasarían varios años hasta la concreción del proyecto.

La obra fue propuesta al director del Teatro Lírico de París, León Carvalho, antiguo cantante de partes secundarias, hombre inteligente y emprendedor que quedó encantado con la idea. Se pensó en Jules Barbier (1825-1901) como libretista, pero los derechos de autor protegían a Michel Carré (1819-1872), que tres años antes había estrenado su *Fausto y Margarita* (con música de un tal Couder) y que resultó un enorme fracaso. Por tanto, el nombre de Carré figuró al lado del de Barbier, aunque su aportación al libreto fue mínima; concretamente, el texto de la canción de Mefistófeles *Le veau d'or* (que sustituye a la de *La pulga* original) y *La ballade du roi de Thulé,* que incluso fue arreglada. Sin embargo, los dos libretistas emprenderían una carrera conjunta posteriormente, elaborando los libretos de otras óperas francesas interesantes.

La obra se estrena en el Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1859, ante un público que aplaudió entusiasmado y una crítica más bien contenida. Berlioz, que asistió al estreno, se muestra interesado en sus *Memorias,* dedicándole frases muy elogiosas a la *Escena del jardín.*

Para el estreno en Estrasburgo el mismo Gounod sustituyó las partes habladas (en su origen era una *opéra comique)* por recitativos orquestados. Así pasa, y siempre con gran éxito, primero a Alemania y luego a Italia. En 1863 se canta en italiano en Londres, y a finales de este mismo año triunfa en Nueva York. Y su carrera triunfal no se detiene hasta nuestros días, siendo uno de los títulos más populares del repertorio operístico, incluso a la altura de una *Aida* o de una *Bohème.* Como dato significativo: el montaje, en 1975, para la Opera de París de Jorge Lavelli hacía el número 2.836. Los números hablan.

En tierras germanas la ópera se conoce con el título de *Margarita (Gretchen).* Es respetable esta precisión. Del *Fausto* goethiano queda muy poco. Los personajes, por obra del trío francés, se convierten en típicos ejemplos de cualquier ópera romántica. Fausto, tras su frívola especulación filosófica del primer acto, y subsiguiente pacto diabólico, deviene galán enamoradizo y superficial. Margarita es la ingenua y atontada heroína del ochocientos. Mefistófeles, un diablillo simpaticón, presumido y petulante. Pero la música los ennoblece, convirtiéndoles, res-

pectivamente, en un tenor de grandes alientos, en una soprano lírica con páginas inolvidables y en un bajo con muchas oportunidades para un actor-cantante. La ópera sobrevive por su arrebatadora melodía, su elegante orquestación y la riqueza contrastada de sus escenas. Visión modesta, pero eficaz, en suma, de la obra de Goethe.

El apasionante y cómodo mundo del disco contribuye con creces a la popularidad de la ópera. Existen en el mercado una buena lista de versiones, que analizaré someramente. Por orden cronológico, a partir de la aparición del microsurco, nos encontramos con la prestación de 1945 de la Royal Philarmonic Orchestra, dirigida por sir Thomas Beecham, con Georges Noré, en Fausto; Roger Nico, como Mefistófeles, y Geori Boué, en Margarita. Correcto trío vocal y excelente la batuta. Una producción del Metropolitan Opera House de New York se plasma en el disco en 1950. Son los intérpretes Eugene Conley, excelente para Fausto; Eleanor Steber, interesante Margarita, y magnífico Cesare Siepi como Mefistófeles. Superficial la dirección de Fausto (coincidencia) Cleva.

En 1958 se graba la mejor versión existente en disco, que venía a sustituir la realizada cinco años antes con el mismo terceto protagonista e idéntico director. Se trata de la firmada por André Cluytens, con el Coro y Orquesta de la Opera de París, y con una Victoria de los Angeles sencillamente insuperable en el papel protagonista. Hasta el momento no ha surgido una soprano capaz de traducir toda la sensibilidad, exquisitez y lirismo que desborda de la actuación de la cantante catalana en su visión del personaje. Junto a ella, un elegante y apasionado Fausto de Nicolai Gedda, y el histriónico y burlón Mefistófeles de Boris Christoff. Excelentes los restantes intérpretes y magnífico André Cluytens.

Lamentable, por varios aspectos, la versión de 1966 que propone Richard Bonynge al mando (?) de la Orquesta Sinfónica de Londres. Sólo la salvan la sutileza de Nicolai Ghiaurov, en el diablo gounodiano, y el hecho de que la versión es de las más completas pasadas al disco. Intolerable la dirección e inadecuadas a los personajes las voces y estilos de Joan Sutherland y Franco Corelli.

Hay dos versiones recientes de interés. La de la Filarmónica de Estrasburgo, con una rutinaria dirección de Alain Lombard, una extraordinaria, por momentos, Montserrat Caballé; un Jaime Aragall desigual, pero eficaz, y un correcto Paul Plishka. La otra está, sin duda, más lograda, porque Georges Prêtre, al frente del Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París saca más «jugo» a la partitura y cuenta con un *cast* muy adecuado: Mirella Freni, deliciosa, aunque dice «muy a la italiana»; controlado, y temperamental al mismo tiempo, Plácido

Domingo, y ejemplar Nicolai Ghiaurov, que mejora su anterior actuación en el disco.

La labor libretística de Arrigo Boito (1842-1918) parece oscurecer su contribución al teatro musical. Capital fue su relación artística con Verdi, facilitándole dos magníficos libretos *(Otello* y *Falstaff),* así como un excelente arreglo del *Simón Boccanegra.* Algunos años antes había realizado el de *La Gioconda,* de Ponchielli, y posteriormente el del *Amleto,* de Franco Faccio. Su obra musical, de altos vuelos, se reduce prácticamente a dos óperas: *Mefistofele* y la inconclusa *Nerone,* estrenada póstumamente.

Boito era un hombre culto y avanzado, muy interesado por todas las actividades artísticas de su tiempo, enamorado de todo lo que olía a alemán, y, por ende, admirador de la obra wagneriana. Se cree que fue durante su estancia en París, como pensionado por el Gobierno italiano, cuando concibió la idea de poner en música la obra de Goethe.

El hecho es que el 5 de marzo de 1868 subía a las tablas del Teatro alla Scala de Milán su ópera *Mefistofele,* con libreto propio. La obra duraba alrededor de seis horas, y el fracaso fue estruendoso. Tanto crítica como público se manifestaron hostiles. Tendrían que pasar siete años para que Boito volviera sobre la materia y la presentara a un público que tenía fama de modernista, el del Teatro Comunal de Bolonia, en 1875. Suprimió varias partes: un intermedio donde se describía una batalla, toda una escena que transcurría en el Palacio Imperial, y sobre todo le añadió algunas páginas que la hacían más «operística» y, lo que es más importante, un poco más digerible. El resultado se puede ya definir como éxito. Hoy día la obra figura en el repertorio de los más importantes teatros líricos, y pisa a menudo sus escenarios.

Es indudable que el trabajo de Boito es el que más se acerca a la obra de Goethe, si lo comparamos con el de Gounod. Comienza con el desafío de Mefistófeles en las altas esferas y termina con el arrepentimiento y salvación de Fausto. Abarca, pues, la totalidad del mensaje goethiano. La música es importante. Demuestra sobre todo oficio y, en algunos momentos, delicada inspiración melódica. A este respecto son de destacar las dos arias del tenor *Dai campi dai prati,* del acto I, y *Giunto sull paso estremo,* del epílogo; la bellísima página para la soprano *L'altra notte in fondo al mare* y el dúo *Lontano, lontano* que le sigue. Impresionante por su espectacularidad y su evocación de las «celestes esferas» es el prólogo. La fidelidad al texto de Goethe es muy considerable. Los personajes, a su vez, están muy bien definidos. En fin, que la ópera bien pudiera satisfacer al propio Goethe.

Las versiones discográficas más importantes se pueden reducir a cinco. La primera, de 1929, pasada al microsurco en 1964, es la de Naz-

zareno de Angelis en el bajo protagonista; Antonio Melandri, en Fausto; Mafalda Favero, en Margarita, y Giannina Arangi-Lombardi, en Elena; dirigidos por Lorenzo Molajoli, con la Orquesta y Coro de la Sscala de Milán. Muy notable versión, a pesar de los excesos veristas en la interpretación, por lo demás muy generalizados en la época.

Otra versión es la de 1954, con Giulio Neri (Mefistófeles), Ferruccio Tagliavini (Fausto), Marcella Pobbe (Margarita) y Disma de Cecco (Elena), con dirección de Angelo Questa y la Orquesta de la RAI. Destacable por el tenor Tagliavini y el bajo Neri.

En 1956 aparece la dirigida por Vittorio Gui al frente de la Orquesta de la Opera de Roma, con un formidable Boris Christoff en el papel protagonista y los discretos Giacinto Prandelli y Orietta Moscucci. Lástima que se trata de una versión abreviada, pues no se incluye la escena del *Sabbath* clásico, por lo que el personaje de Elena brilla por su ausencia.

Al año siguiente se nos presenta una nueva y muy completa versión discográfica. La de Tullio Serafin en el podio y la Academia Santa Cecilia de Roma bajo su batuta. Versión interesante en conjunto, a pesar de la presencia de Mario del Mónaco, que no sabe ni puede traducir las exigencias de Fausto. Renata Tebaldi presta su lirismo y la belleza de su voz a Margarita. Y Cesare Siepi crea un estupendo Mefistófeles. Floriana Cavalli cumple en Elena.

La última versión es la de 1974. Exagerada resulta la dirección de Julius Rudel con la Sinfónica de Londres. Desigual, Plácido Domingo. Fuera de papel, Montserrat Caballé, a pesar de algunos bellos momentos. Teatral, ampuloso, pero muy eficaz, el bajo americano Norman Treigle en el rol titular. Floja la Elena de Josella Ligi.

La composición del *Fausto,* de Héctor Berlioz (1803-1869), es fácil seguirla a través de sus *Memorias.* En 1829 envía a Goethe sus *Ocho escenas para el Fausto,* compuestas según la traducción de Gerard de Nerval. Goethe se las presenta al que puede ser considerado su consejero musical, Carl Friedrich Zelter, y éste se asombra de tales audacias musicales. El poeta nunca contestará al envío de Berlioz. Sin embargo, éste no se desanimó. Durante una gira de conciertos por Alemania, unos años más tarde, vuelve sobre el *Fausto,* partiendo de esas primerizas ocho escenas, y proyecta una nueva obra, más unitaria, que subtitula *Leyenda dramática en cuatro partes,* y que bautiza como *La Damnation de Faust.*

En diciembre de 1846 se estrena en la Opéra Comique, y sólo alcanza dos representaciones. Esto desilusionó terriblemente al compositor, que no volvería a ver su obra representada nunca más. En 1877 la presentó, con cierto éxito, el emprendedor Julius Eduard Colonne

(1838-1910), el notable compositor, director y violinista francés. Desde esta fecha hasta nuestros días su popularidad se ha desarrollado lenta, pero sólidamente. En 1893, el entonces director de la Opera de Montecarlo, Raoul Gunsbourg, tuvo la feliz idea de representarla como ópera; de ahí su inserción en este trabajo posteriormente a las obras de Gounod y Boito. Hoy día, por las dificultades técnicas que acarrea su montaje teatral, se ejecuta en salas de concierto. De todos modos, en 1959 había subido 353 veces a las tablas de la Opera de París. Notable asimismo la adaptación fiel de Georges Auric y Maurice Béjart de la obra al ballet, realizada en 1964.

La obra consta de veinte escenas. En la parte I, Fausto, solo en el campo, se deja arrastrar por los efluvios primaverales. Se aleja al acercarse un ejército, excusa para que Berlioz introduzca su *Marcha Rakoczy*. En la parte II asistimos al encuentro de Fausto con el Diablo; luego se nos traslada a la bodega de Auerbach, y, por último, a la visión en sueños de Margarita. La parte III es la del encuentro de Fausto y Margarita, que expresan su amor, hasta que son interrumpidos por los vecinos. La protagonista canta aquí su *Balada del Roi de Thulé,* una de las más bellas páginas de la obra. La parte IV comienza con el canto de la mezzosoprano, Margarita, *D'amour l'ardente flamme*, dramática expresión del abandono y la espera del ser amado. Mefistófeles conduce a Fausto al Infierno, en una impresionante cabalgada (uno de los problemas más insolubles de las representaciones escénicas, acudiéndose a menudo a filmaciones cinematográficas). El final es la llegada al Cielo de Margarita, que es perdonada.

Obra un tanto deshilvanada, incoherente, que al lado de momentos incrustados a machamartillo contiene otros que cuentan entre los más inspirados del compositor. La orquestación es de un descriptivismo ejemplar, subrayando adecuadamente los estados anímicos de los personajes y los ambientes que les rodean. La línea melódica es sobria y, al mismo tiempo, atractiva. El continuo cambio escénico le da una riqueza de contrastes asombrosa. Berlioz logra, en fin, una sincera aproximación al material goethiano.

Discográficamente hablando, *La Damnation* tiene notables versiones. Cronológicamente, en 1942 aparece la primera muestra, de difícil encuentro. La dirige Jean Fournet, con George Jouatte, en Fausto; Paul Cabanel, en Mefistófeles, y Mona Laurena, en Margarita. En 1952, la de la Boston Simphony, con Charles Munch al frente y, en el orden anterior, los siguientes intérpretes: David Polery, Martial Singher y Suzanne Danco. Importante versión. Igor Marquevitch y la Orquesta de Conciertos Lamoureux lanza la suya en 1960, con Richard Verreau, Michel Roux y Consuelo Rubio. Más importante la labor directorial que

la vocal. En 1969, una lograda edición dirigida por Georges Prêtre, con Nicolai Gedda, Gabriel Bacquier y Janet Baker y la Orquesta de París. Excelente. En 1973, otra buena versión, de nuevo con Nicolai Gedda, con Jules Bastin y Josephine Veasey; en el foso, la London Simphony; al mando, el gran especialista en Berlioz, Colin Davis. Recomendable. De nuevo la Boston Simphony, y esta vez bajo el director japonés Seidji Ozawa, nos propone en 1974 su visión de la obra. Muy bien cantada por Stuart Burrows, Donald McIntyre y Edith Mathis. Cierra la lista la reciente de Daniel Barenboim con la Orquesta de París y Plácido Domingo, Dietrich Fischer-Dieskau e Yvonne Minton. Magnífica.

La obra de Robert Schumann (1810-1856) en sus inicios está dedicada a trabajos pianísticos y de cámara. Cuando descubre el *lied* se dedica con febril fervor a ello. Son sus poetas Heine, Lenau, Goethe. Da un paso más y compone bellísimos ciclos de *lieder,* como *Amor de poeta* y *Amor y vida de mujer,* y en un paso más quiere acercarse a la ópera. Sólo nos dejará en este campo una obra desigual, *Genoveva,* ausente de acción y dramatismo, pero con momentos melódicos inspirados. Sintió también la influencia del *Fausto,* y las escenas que nos dejó escritas le costaron nueve años de su vida, de 1844 a 1853. Intentaría ponerle música a *Hermann y Dorothea,* pero sólo llegó a componer su obertura.

Concibe la historia de Fausto como un destino, que es la unidad que ve en la obra goethiana dentro de su diversidad. Un destino ascendente, que partiendo del amor terrenal por Margarita elevará al protagonista a las alturas celestiales. Margarita representa el ideal femenino de Schumann; la mujer, para él, es al mismo tiempo pureza, mentira y tentación. Es instrumento en manos de Mefistófeles para perder al corrompido Fausto. Pero Margarita, contrita y salvada, es en el cielo la que, enamorada, consigue la salvación de Fausto. De acuerdo con estas premisas, en unas páginas de un lirismo desbordante y etéreo, estructura la obra en las siguientes escenas, que toma de los dos *Fausto: Primer Fausto,* escena del jardín, charla de la pareja protagonista y seducción de Martha por Mefistófeles. Margarita reza ante la imagen de la Mater Dolorosa al lado de las murallas de la ciudad. En la iglesia, pide perdón a Dios, entre los sarcasmos del Diablo. Aquí termina la primera parte de la obra y su vinculación al *Primer Faust.* La segunda parte contiene la curación de Fausto y la canción de Ariel, la extensa escena en el palacio del protagonista, ya viejo y destrozado. Y la tercera y última escena transcurre en el cielo, donde interceden por la salvación del protagonista, junto a Margarita, María Egipcíaca, la Samaritana y la Magna Pecadora, es decir, las representantes arrepentidas por antonomasia del eterno femenino.

Schumann concibió su obra como ópera, pero pronto se le vino es-

trecho este campo y acabó considerándola como un oratorio profano. La obra, desgraciadamente, está muy olvidada. Y su plasmación discográfica, escasa, destacando la dirigida por Benjamin Britten, con la Orquesta de Cámara Inglesa y un elenco de cantantes ingleses, sobresaliendo Jennifer Vyvian y Peter Pears.

Excediéndome de los márgenes expuestos en la titulación de este trabajo, es preciso que hable de dos obras musicales, del campo esencialmente sinfónico, porque están basadas directamente en Goethe, utilizan su texto y son de gran importancia. Me refiero a la *Sinfonía Faust,* de Liszt, y a la *Sinfonía de los Mil,* de Mahler.

Franz Liszt (1811-1886) es en 1844, al ser nombrado director musical de la Corte de Viena, y quizá por el influjo que Goethe había dejado no hacía muchos años en la pequeña ciudad alemana, cuando decide enfrentarse con la magna obra, siguiendo las pautas que Berlioz había expuesto con su *Sinfonía fantástica,* es decir, la música sinfónica programática. Aunque por esta época concibe tal idea, no es hasta años más tarde cuando se cristaliza la realización. En el ínterin, y para conmemorar en 1849 el centenario del nacimiento del poeta, presenta las escenas de Schumann sobre el *Fausto,* que parece que fueron muy bien recibidas.

La sinfonía de Liszt vio la luz el 15 de septiembre de 1857, dedicada lógicamente a Berlioz. La obra está dividida en tres partes, donde cada una está dedicada a definir a un personaje del drama, y por este orden: Margarita, Fausto y Mefistófeles. Los tres movimientos guardan una relación entre sí, en base a la mezcla de los motivos que definen a los personajes. Margarita aparece tierna y soñadora, manifestando delicadamente sus emociones. Fausto está descrito partiendo de sus reflexiones filosóficas y su posterior deseo amoroso. Con Mefistófeles se tergiversan, se contrastan los temas, para indicar la labor corrosiva del tentador. Acaba la sinfonía con los versos goethianos, en la voz del tenor potenciada por el coro, en un apoteósico triunfo del Bien sobre el Mal.

Hay versiones discográficas de buen nivel. Las que dirigen Janos Ferenosyck y Jascha Horenstein, y, especialmente, la de Ernest Ansermet y la Orquesta y Coro de la Suisse Romande, con Werner Krenn como solista, y la más reciente dirigida por Leonard Bernstein, con Kenneth Riegel, el Coro del Festival de Tanglewood, más la Boston Simphony.

La sinfonía número ocho en la producción de Gustav Mahler (1860-1911) es la llamada «de los mil», por los elementos necesarios para su ejecución (en la parte vocal, dos sopranos, tenor, dos contraltos, bajo, coro infantil, coro reforzado; en lo instrumental, una orquesta amplí-

sima). Se estrena el 12 de septiembre de 1910, en el Palacio de Exposiciones de Munich, ante un público numerosísimo (se habla de 3.000 personas) y con asistencia de los talentos más importantes del momento alemán: Richard Strauss, Thomas Mann, Stefan Zweig, Bruno Walter, Arnold Schoenberg. Constituye el único éxito auténtico que obtuvo su autor en vida. Se trata de una sinfonía totalmente vocal, apoteosis de las siete anteriores, que comienza con el texto latino *Veni, creator Spiritus* y finaliza con la escena final del *Fausto II,* de Goethe.

En una carta a su esposa Alma, le dice Mahler: «Para Goethe amar significa siempre crear, y existe una forma física y una forma espiritual de creación que emanan ambas de este Eros. Encontrarás esta idea simbólicamente expuesta en la última escena del *Fausto.*» Que Mahler haya logrado o no transmitirla musicalmente, no nos importa. De hecho, el último movimiento está menos logrado que el primero, donde utiliza el texto latino; pero la introducción, con ese tema misterioso, extenso, homófono, y la aparición inesperada, pianísima, del coro, es magistral. La música está totalmente supeditada al texto, por lo que no se puede hablar para nada de números sueltos, sino que suponen un conjunto entremezclado de solistas y coro. El final es un gran crescendo, que sostiene el tema del *Veni, creator,* con lo que el autor logra una perfecta fusión de los antagónicos textos y, al mismo tiempo, unidad estructural.

A partir del resurgimiento de la música de Mahler, y a pesar de las dificultades inherentes en la obra, se interpreta muy a menudo, existiendo importantes realizaciones discográficas, como las de Rafael Kubelik, Leonard Bernstein, Georg Solti y Bernard Haitink.

No cabe incluir en este apartado la *Primera noche de Walpurgis,* de Félix Mendelssohnn (1809-1874), como podría suponerse, porque no está inspirada en la homónima escena del *Fausto I,* sino en una balada escrita por Goethe en 1799.

Ya hemos indicado cómo Goethe pensó siempre en las posibilidades musicales de su *Fausto.* El mismo le ofreció la obra al músico de la Corte, al que siempre le unió una gran amistad, Karl Friedrich Zelter (1758-1832), director de la Academia de Canto. Este, modestamente, rechazó la oferta. Ya vimos también el lamentable consejo, por lo demás muy consecuente con la estética musical del aconsejante, que recibió Goethe sobre la música de las *Escenas,* de Berlioz. Es lastimoso que los dos personajes no hubieran llegado a un acuerdo sobre la materia tratada. No podemos suponer lo que hubiera llegado a dar de sí el matrimonio artístico.

A continuación se detallan, por orden cronológico, una lista de compositores que se han interesado por el texto faustiano, haciendo dos

salvedades: 1) que la música compuesta antes de 1832 está lógicamente basada en el *Fausto I;* 2) que a partir de la fecha citada, indistintamente, los autores han tomado aspectos tanto de uno como de otro *Fausto,* o simplemente el personaje, o su filosofía.

En 1797, Ignanz Walter (1759-1822) estrena un *Fausto* con libreto de Schneider. Su fuente de inspiración no puede ser, indudablemente, la obra de Goethe. Faltaban más de diez años para que apareciera la primera parte de ella, pero sí podían conocer, tanto libretista como compositor, las escenas sueltas (el *Urfaust)* que ya circulaban. De ahí la inserción en este lugar. La obra se estrena el citado año en Brema, ciudad de Sajonia, en el teatro cuyo actual emplazamiento está, curiosamente, en la plaza que lleva el nombre de Goethe.

Johann Friedrich Reichardt, del que se habló a propósito de *Claudina de Villa Bella,* escribió música incidental para la obra. Así como el príncipe Anton Heinrich Radziwill, algo que, sobre todo en este último caso, halagó mucho a Goethe. El año 1790 es el del estreno de la obra de Reichardt, y 1810, para el del príncipe, éste para la Corte de Berlín. Ambos trabajos no agradaron artísticamente al autor del drama.

El compositor austríaco Johann Georg Licky (1769-1843), padre de dos músicos más y colaborador de Emanuel Schikaneder (libretista de *La flauta mágica)* en varios *Singspieler,* estrenó su *Fausto* en 1815.

Louise Angélique Bertin (1805-1877), hija de un poderoso director periodístico y autora de la música de otros textos famosos, como la *Notre Dame de Paris,* de Víctor Hugo (contó en su estreno con los mejores cantantes del momento: Marie Cornelie Falcon, Adolphe Nourrit y Lavasseur), por la influencia de su padre logra ver estrenado su *Faust* en 1831, siendo un recordable fiasco. Los enemigos de Berlioz aprovecharon la ocasión para acusarle de ser el responsable de esta música insalvable.

El director de la Corte del Teatro y luego maestro de capilla, ambas de Stuttgart, Peter Joseph von Lindpainter (1820-1897), estrena el mismo año que la Bertin una obra también inspirada en el *Fausto.* De poco interés, tuvieron mejor acogida otras óperas que firmó, como *Der Bergkönig (El rey de la montaña)* y *La Genoise,* considerada su obra maestra.

Tampoco tuvo demasiado éxito, en su estreno en el Teatro Lírico de Bruselas, la obra del compositor belga Pellaert (o Peellaert) (1743-1876), cuando se estrenó en 1834.

Dos años después, 1836, Julius Rietz se atreve con el asunto. Ya hemos tratado de este autor a propósito de *Jery und Bättely,* y su obra merece poco interés.

Fausto y Margarita compone Friedrich Lutz (1820-1895) en el año

1855. Más popularidad que con esta obra adquirió con *Catalina de Heilbronn,* basada en la obra de Heinrich von Kleist.

Interés mayor que las precedentes ofrece la ópera *Demon,* del compositor ruso Anton Rubinstein (1829-1894), profesor de Tchaikovsky en el Conservatorio de Moscú. Aunque está basada en el poema de Mijail Lermontov (1814-1842), trata la figura del Diablo con unas características muy goethianas, por lo que es fácil que se tuviera presente en la realización de la obra. Se estrenó en 1875, en el Teatro Marijnshij, de San Petersburgo. La ópera, muy al estilo de Giacomo Meyerbeer, demuestra un gran conocimiento de los recursos teatrales, pero no obtuvo demasiado éxito. Se la consideró muy occidentalizada, alejada de los gustos nacionalistas del momento ruso. Sin embargo, no es difícil que algún cantante incluya en sus recitales arias del protagonista, aun hoy. Rubinstein fue muy famoso en su época, sobre todo por su labor como pianista, llegando a ser considerado como un directo rival de Liszt.

El compositor danés Edouard Lassen (1830-1904) escribe en 1876 música para el *Fausto.* Era maestro de capilla del duque de Weimar, y es autor asimismo de música incidental para *Los Nibelungos,* de Friedrich Hebbel, y el *Edipo,* de Sófocles. Consiguió algún éxito en el campo de la ópera, en especial con la llamada *El rey Eduardo.*

Heinrich Zöllner (1854-1948), director de coro, autor de diez óperas y natural de Leipzig (como vemos, parece que hay influencia goethiana espacial), estrena sin ninguna repercusión su *Fausto* en 1887.

Ya entramos en el siglo con Alfred Bruggemann (1873-1944). Más ambicioso en sus intentos, concibe el asunto como una ópera romántica, en cuatro partes, que titula: *Doktor Faust, Gretchen, Faust y Elena, Transfiguración de Faust.* El resultado es una ópera rezagadamente romántica, pero no despreciable. Estudió con Engelbert Humperdinck y mantuvo amistad con Giacomo Puccini, cuyos textos de ópera tradujo al alemán.

Hermann Reutter (1900), alemán, compone en 1936 (luego revisada en 1955) su *Doktor Johannes Faust,* inspirada lejanamente en Goethe. Tiene un excelente texto, del que también es autor, y un eficaz tratamiento de la voz humana, técnica que adquirió por su trabajo como acompañante al piano de importantes cantantes. La obra es muy revolucionaria, sobre todo formalmente, uniendo las escenas por medio de un presentador que comenta y el coro que observa y pregunta. También compuso en 1950 *Doktor Faust y Don Juan,* donde contrapone los dos mitos. Sobre texto de Goethe compuso asimismo una inspirada cantata, *Pandora.*

Hans Ullrich Engelman (1921) estrena en 1952 una ópera breve de bastante importancia, *Bajada al infierno del Doktor Faust.* Fue un autor

que escribió mucha música para la radio; entre estas obras destaca *El caso van Dam* (1968), que hizo para Radio Colonia, y donde utiliza muy convenientemente medios expresivos propios de la radiodifusión. Se dedica, además a la filosofía, habiendo sido discípulo de Theodor Adorno.

Niels Viggo Bentzon (1919), danés que desarrolla preferentemente su composición en el campo instrumental, presenta en Kiel, en 1964, su *Fausto*. Se trata de una ópera de mucho interés, de un atonalismo que a veces puede resultar demasiado audaz. Audacia que lleva a su máxima expresión en su oratorio *Torquilla* (1961), donde nos previene de un apocalipsis atómico. Es también muy considerado como pianista. Su producción es grandísima: a los cuarenta y cinco años ya firmaba su opus número 150.

Vótre Faust es el título con el que contribuye el compositor belga Henri Pousseur (1929) al asunto que tratamos. Es una parodia del tema fáustico. El director de un teatro (Mefistófeles) ofrece al músico Henri (autor-Fausto) una compañía y sus servicios a cambio de una ópera que narre el pacto diabólico. Comprende veinte escenas que se unen con intermedios orquestales, preludios y postludios. Todo en un tono muy moderno. Cada cantante tiene asignado un grupo de instrumentos. Violín, arpa y violoncelo para el bajo; para la contralto, flauta, clarinete, corno y fagot; vibráfono y piano para la soprano; trompa, saxofón y contrabajo para el tenor. Hay también cinco actores, que son los que ilustran la acción del espectáculo. El autor la definió como «fantasía variante del género ópera». Con texto de Michel Butor se estrenó en Milán. Pousseur es autor de decisivos trabajos en el campo del análisis y la teoría musical.

No quisiera acabar sin, por lo menos, citar de pasada a Richard Wagner (1813-1883), que puso música a algunas partes sueltas del *Faust* y tiene una *Fantasía* fechada en 1830. A Karl Loewe (1796-1869), autor de dos canciones para Linneo y la balada *La noche de Walpurgis.* Y la cantata de Lily Boulanger, hermana de Nadia (1893-1928), *Fausto y Elena.* Y el texto de Hugo von Hoffmannsthal para la *Elena egipcia,* de Richard Strauss (1864-1949), que utiliza partes del *Faust II*. Volviendo atrás, no podemos tampoco olvidar las dos canciones de Franz Schubert (1707-1828), *El rey de Thulé* y *Margarita en la rueca,* como una escena completa para Margarita en la iglesia tentada por el Demonio. Y ya, por último, *La canción de la pulga del rey,* de Modest Mussorgsky (1839-1881).

Dos compositores han musicado la leyenda de Fausto, sin que hayan acudido directamente a la fuente goethiana. El motivo de que figuren aquí no es otro sino el de que no pudieron ignorar, sobre todo Busoni, la obra del poeta de Frankfurt. Más difícil es pensar que Ludwig Spohr (1784-1859) conociera el *Fausto I* goethiano, ya que cuando estrenó su

ópera basada en este asunto, la obra de Goethe sólo llevaba cinco años de andadura. Vamos a pensar que sí: Spohr era alemán, como nuestro autor, y su obra se difundió rápidamente por el país. Spohr era violinista y llegó a dejarnos escrita su autobiografía. Estrena la ópera en 1813, en el Teatro del Estado de Praga, con buen recibimiento. Creaba en ella un ambiente entre misterioso y místico, y se ven en ella, embrionados, muchos logros que luego perfeccionaría Weber (por ejemplo, la introducción en la obertura de motivos de la ópera), pero le falta la pasión romántica, el calor, del autor del *Der Freischütz*. Su *Fausto* mantuvo la popularidad hasta casi finales de siglo. Hoy está totalmente olvidada.

Mucha importancia tiene la obra de Ferruccio Busoni (1866-1924), finalizada por su discípulo Philippe Jarnach y estrenada póstumamente en Dresde, en 1925. Inspirada directamente en Marlowe, representa todo el mundo del pensamiento busoniano y es el enfrentamiento del autor con su obra, lo que la sitúa en un lugar paralelo al *Matías, el pintor,* de Paul Hindemith, y a *Palestrina,* de Hans Pfitzner. Escribe un ensayo, que figura como prefacio de la ópera, donde manifiesta sus ideales estético-musicales. Se define como un clasicista moderno, antiwagneriano y fuera del impresionismo. La obra en conjunto resulta más alemana que italiana. Existe una sola versión en disco de esta ópera. Es la de Ferdinand Leitner al frente de la Orquesta de Radio Baviera, con Dietrich Fischer-Dieskau en el papel protagonista.

Para finalizar con la música sobre *Fausto* hay que reseñar la ópera *buffa* en tres actos y 15 cuadros de Florimond Hervé (1825-1892), llamada *Le petit Faust,* que es una parodia muy lograda del tema (más parodia de la obra de Gounod que de la de Goethe). De una fresca melodía y una chispa arrolladora, se representa aún en los escenarios del vecino país.

La publicación de la novela *Werther* en 1774 catapultó el nombre de Goethe por toda Alemania y desbordó las fronteras, imponiendo su nombre como un nuevo valor literario. Su repercusión fue enorme, en el público sobre todo, creándose esa leyenda negra de ser «instigadora de una ola de suicidios». Y es curioso que un tema tan romántico, tan susceptible de ser llevado a la escena operística, no haya sido motivo, si no, por lo menos, de obras de calidad, sí de un mayor número de ellas de las que han perdurado.

El primero en fijarse en la obra y llevarla al pentagrama fue el compositor y sopranista italiano Venanzio Rauzzini (1746-1810), que la estrenó en Londres el año 1785. Este napolitano, gran actor además y con una atractiva figura, recorrió con su arte media Europa, fijando finalmente su residencia en Dublín, dedicándose allí a las tareas docentes hasta su muerte. Colaboró con Ranieri de Calzabigi (libretista de Gluck)

en varias obras. Por su melodismo límpido y suave mereció de los ingleses el sobrenombre del «padre de la nueva escuela de canto».

Rodolphe Kreutzer (1766-1831) gozó de la amistad de Beethoven, que le dedicó su célebre *Sonata,* luego motivo de un cuento de León Tolstoi. Estrenó en 1792 su *Charlotte y Werther.* Compuso también, después de Cherubini y antes de Johann Mayr, una *Lodoiska,* que contiene páginas que fueron popularísimas, como la introducción, la Marcha de los Tártaros y una canción de la protagonista. Escribió un tratado de violín y enseñó este instrumento al luego también compositor Louis Joseph Hérold.

El italiano Gaetano Pugnai (1731-1798) presenta en el Burg Theater de Viena su *Werther* en 1796. Se la definió como una «novela puesta en música». Tuvo cierto éxito local, y ahí quedó. Pugnai desarrolló una intensa vida musical en Europa, llegando a estrenar también en Londres, París y Ginebra.

Otro italiano, Vincenzo Puccita (1778-1861), acude a la novela goethiana y estrena su versión en 1804. El estilo parece preparar la llegada de Rossini. Su carrera como compositor fue breve. Unido sentimentalmente a la cantante Angélica Catalani, la acompañó en su carrera, arreglando las partes cantadas por ésta para que pudiera desenvolver sus dotes belcantistas.

Victor Vreuls (1876-1944) tiene un poema sinfónico sobre *Werther* que data de 1950. Alumno de Vincent D'Indy, este músico belga fue uno de los que más luchó por crear una auténtica ópera flamenca, junto a otros destacados compositores. Consiguió notable éxito su ópera, basada en Shakespeare, *El sueño de una noche de verano* (1925).

He dejado para el final la versión más importante que de la novela se ha hecho, la del francés Jules Massenet (1842-1912). Este prolífico autor, que tocó todos los tipos de ópera a la moda, fue muy considerado en su momento, y así como durante la primera mitad de este siglo sólo se representaba su *Manon* en los teatros líricos, en los últimos diez años se ha visto un resurgir impresionante de su obra, sobre todo a través del disco, y hemos podido conocer, aparte del *Werther,* que es la mejor tratada por este medio, *La navarraise, Le roi de Lahore, Esclarmonde, Le Cid, Thaïs, Cendrillon,* en un amplio abanico que abarca desde el género de ópera verista al de la fábula musical.

Los libretistas de *Werther* fueron Edouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann, y a la vista de su trabajo, éste puede ser definido como excelente. Realizaron bastantes cambios con respecto al texto original, y quizá el más importante y logrado es el de hacer morir a Werther en brazos de Charlotte, dándoles la oportunidad de cantar un inspirado dúo, con el patético coro navideño como telón de fondo.

Se estrenó en la Opera Imperial de Viena el 16 de febrero de 1892, con muy favorable acogida. La elegante melodía, la hábil instrumentación, el matizado crescendo dramático de la partitura, que culmina con el pistoletazo del protagonista (entre bastidores, en medio de un tenso interludio, y suprimible a gusto del director de orquesta), siguen despertando hoy día mucho interés. *Werther* tiene cuatro arias, una de las cuales, *Pourquoi me reveiller?,* es caballo de batalla de todos los tenores.

La discografía es aún más abundante e importante que la que existe sobre el *Faust,* su gemela francesa. Cronológicamente, la primera es de 1930, luego microsurcada con una pareja protagonista insuperada: Georges Thill y Ninon Vallin, con una pastosa y cálida dirección de Elie Cohen. Hemos tenido la suerte de que haya sido reeditada recientemente, y poder gozar de esta inigualable versión, con dos de los cantantes mejores que ha dado Francia y en dos roles que parecen escritos para ellos.

Es una modesta versión la de 1953, con Charles Richard en Werther y Suzanne Juyol en Charlotte, con la dirección de George Sebastian y la Orquesta de la Opera-Comique de París.

Del mismo 1953, una versión italiana que cantan Ferruccio Tagliavini y Pia Tassinari, con la Orquesta de la Rai y Francesco Molinari-Pradelli, sólo es destacable por la labor de Tagliavini, a veces excesivamente apasionado. Además, se añora el idioma original. Durante muchos años en los teatros italianos se cantaba en el idioma propio, pero acertadamente, en los últimos tiempos, presentan la edición francesa, lo que es muy recomendable.

En 1964, Albert Lance y Rita Gorr, con el soporte de la ORTF y Jesús Echeverri, nos dan una visión correcta de la ópera.

Un mejor aporte supone la de Georges Petre, y de nuevo la ORTF, con una pareja fascinante: Victoria de los Angeles y Nicolai Gedda. Los resultados son óptimos.

En los tres últimos años, casi paralelamente, han surgido tres nuevas versiones, y las tres con tenores españoles en el rol que da título a la obra. La Orquesta Sinfónica WDR, la batuta de Riccardo Chailly y las prestaciones de Plácido Domingo y Elena Obratzsova son las que abren la marcha. Dirigida con gran pasión, con una sonoridad deslumbrante, es Domingo quien se lleva las palmas. Si con él Werther pierde exquisitez y elegancia, gana en ardor juvenil y en entrega. La mezzosoprano se luce mejor en los momentos dramáticos que en el resto, que aparece tosca y poco sutil.

Al poco tiempo graban Alfredo Kraus y Tatiana Troyanos otra excelente muestra. Dirigida por el joven director francés Michel Plasson, al mando de la Sinfónica de Londres, cuenta con la preciosista y justa ac-

tuación del tenor canario, cuyo mayor elogio podría expresarse que es el Werther de hoy. Sensible y atormentada, la Troyanos. Recomendable, en resumen.

Colin Davis nos propone el último *Werther* por ahora. Y con una pareja importante: Frederica von Stade y José Carreras. Este, más en la línea de entrega «a lo Domingo», que a la del «señorío» de Kraus, es quizá de lo mejor que nos ha ofrecido en disco este joven tenor catalán. Prodigioso, hipersensible, el trabajo de la Von Stade.

Es un compositor francés, Ambroise Thomas (1811-1898), el que se encarga de realizar la única versión musical de la novela de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister.* De nuevo nos encontramos en sus libretistas a Barbier y Carré. Se estrenó con el título de *Mignon,* el 17 de noviembre de 1866. Los autores del texto de la ópera hicieron una labor de supresiones y adaptación verdaderamente asombrosa para hacerla digerible, y sobre todo no perturbadora del burgués público de la Opéra-Comique a la que iba dedicada. El cambio más escandaloso fue el de alterar el triste destino de la protagonista, por un final de novela rosa, en el que la protagonista logra el amor de Wilhelm y encuentra a su padre Laerte. En el estreno, la ópera fue bien recibida, constituyó el mayor éxito de su autor y se mantuvo mucho tiempo como obra de repertorio. Hoy, sin embargo, sólo perviven de ella tres páginas, que son bastante populares: *Connais-tu le pays?,* que utiliza la traducción de la original canción de Goethe, cantada por la protagonista; *Adieu, Mignon,* para el tenor, y la más célebre, la polonesa, *Je suis Titania.* El éxito de *Mignon* animó a Thomas para emprender otro ambicioso proyecto: el *Hamlet* de Shakespeare. De este mediocre producto sólo subsiste la *Escena de la locura de Ofelia,* gracias a la exhumación hecha por María Callas.

En el mercado discográfico hay dos versiones, más o menos completas. La de 1952, con la Orquesta del Teatro de la Monnaie de Bruselas y Georg Sebastian, y las prestaciones vocales de Genevieve Moizan en Mignon, Jeanine Micheau en Philine, Libero de Luca en Wilhelm Meister y Robert Destain en Laerte. Correcta versión.

Otra más moderna es la de Antonio de Almeida con la Orquesta Filarmonía, y que prestigia la presencia de la estupenda mezzosoprano americana Marilyn Horne en el papel titular, Ruth Welting en Philine, Alain Vanzo en Meister y Nicola Zaccaria en Laerte. Notables resultados.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) conoció a Goethe en el balneario de Teplitz, en julio de 1812. Cierta actitud del futuro sordo ante la presencia de la familia imperial provocó las iras de Goethe, y así se malogró una amistad que podría haber dado buenos resultados artísticos. La prestación musical de Beethoven a la obra goethiana más im-

portante (tiene algunas canciones también sobre poesías suyas) es la música escénica para el *Egmont*. Este drama, exultante de libertad, tenía que tentar profundamente al músico (todas sus sinfonías son un canto a ella). Se estrenó el 15 de junio de 1810. Se trata del más perfecto modelo de música incidental escrita para la escena. El trabajo beethoveniano cumple las siguientes funciones en la obra: introduce el drama con la soberbia obertura, donde resume motívicamente todo el argumento; enlaza los actos en base a cuatro intermedios, que comentan los hechos que acaecen en la escena; compone las dos canciones que canta la protagonista, Klara *(Die Trommel gerühret* y *Freudvoll und leidvoll);* subraya patéticamente la muerte de Klara; matiza la acción dramática en la escena de la cárcel de Egmont, y, por último, cierra la obra con una sinfonía triunfal, apoteosis de la libertad.

El disco nos presenta la obra completa, y, por otro lado, la obertura o las canciones de Klara. Reduciéndome a las versiones completas, destaco por su importancia las siguientes: Pilar Lorengar, Georg Szell; Gundula Janowitz, Herbert von Karajan; Birgitt Nilsson, Otto Klemperer.

Sobre *Egmont* existe una obra escrita por el compositor flamenco Arthur Meulemans (1884-1966), estrenada en 1944, entre romántica e impresionista. Y otra ópera anterior de Giuseppe Dell'Orefice (1848-1889), que fue dada a conocer en 1878.

Cinco producciones goethianas más merecieron el interés de otros tantos compositores. Sigamos un orden cronológico.

En 1791 se estrena *Zelia,* del compositor Prosper Didier Deshayes (muerto hacia 1815). Está basada en el drama *Stella,* manifiesto de la anarquía conyugal amorosa. Tuvo su éxito, ya que animó al autor a darle una continuación en 1792. Deshayes era maestro de ballet y coreógrafo y escribió varias óperas cómicas, cantatas y piezas para banda.

El drama histórico *Goetz von Berlinchingen,* que Goethe estrena en 1771 con inmenso éxito, a pesar de las oportunidades inherentes al tema, no es llevado a la ópera hasta 1902, en que Karol Goldmark (1830-1915) le pone música. Este compositor austrohúngaro es más conocido por su ópera *La reina de Saba,* que aún mantiene su interés por el colorido orquestal exótico y la riqueza melódica. También puso música al *Grillo del hogar,* de Charles Dickens. Sin embargo, su *Goetz* permanece totalmente empolvado.

Max Ettinger (1874-1951) fue un compositor que a menudo se atrevió con grandes textos literarios. Puso música a Bocaccio, Hebbel, Von Kaiser, Wedeking. De Goethe tomó inspiración para su *Clavigo* (1926), argumento que había inspirado al frankburgués las *Memorias* de Beau-

marchais. Las obras de Ettinger se distinguen por su vigoroso dramatismo.

El compositor checo Pavel Borkovec (1894-1972) se fija en el *Satyr* goethiano, deliciosa burla de este personaje, ideal roussoniano muy en boga en los años juveniles del poeta. Estrena Borkovec su creación en 1948. La música de este compositor es clara, de un eclecticismo entre el postromanticismo y las experiencias modernas, y llena de humor y optimismo. Compone en 1958 otra ópera, *Pollicino*. Sus sinfonías se consideran de las mejores en el panorama checo actual.

Helmuth Riethmüller (1912-1966) pone punto final a este trabajo. Musica en 1957 la molieresca comedia de Goethe, *Die Mitschuldigen (Los cómplices)*. Este compositor simultaneó su labor como director de la Orquesta de Cámara de Colonia (que él mismo fundó), con sus trabajos para Radio Colonia, ciudad de la que era oriundo.

Como dato pintoresco, añado que existe una opereta de Frank Lehar (1870-1948) basada en los amores de Goethe y Frederika Brion, que lleva como título el nombre de la protagonista.

Con todo lo expuesto, y recordando las palabras que en un principio se citaron, podemos deducir que Goethe se sentiría dichoso de observar «las ventajas que en sus obras vieron los hombres».

FERNANDO FRAGA

Ocaña, 209, 14 «B»
MADRID-24

EL CAMINO DE NUESTRA VIDA

Al principio debió de ser casi como un secreto entre iniciados. Los muy amigos se pasarían unos a otros la buena nueva. Con feliz excitación sería comunicada y recibida de boca a oído. Brillarían los ojos bien abiertos y se esbozarían gestos de falsa, sorprendida incredulidad. «Que no puedo creerlo. ¿Es de veras? Pero ¿es de veras?» Y sí, era cierto; rigurosamente cierto. En aquella remota clínica, oculta tras de las fabulosas selvas tan temibles en el pasado, un verdadero mago de la medicina geriátrica administraba ahora el tratamiento de absoluta garantía, mediante el cual todas las miserias de la edad quedaban aliviadas primero y al fin desaparecían por completo. Siempre soñó la humanidad con el elixir de la eterna juventud; el pacto del doctor Fausto encendió desde antiguo las imaginaciones, y en tiempos todavía recientes quiso verse una promesa firme en el injerto de glándulas que con poco éxito practicaba un doctor Voronof de transitoria notoriedad. Pero ahora se trataba de otra cosa. Ahora estábamos en manos de la verdadera ciencia, que sólo promete aquello capaz, en efecto, de cumplir, y que, en último término, pone sus descubrimientos a disposición del género humano en su totalidad.

Al principio sería casi como un secreto entre iniciados: magnates de la industria, famosos play boys *valetudinarios, dictadores empedernidos, viejas estrellas de cine, directivos de las grandes uniones sindicales endurecidos por la lucha, veteranos cantantes fatigados ya por las demandas excesivas del micrófono y de los focos, se eclipsaban por un momento, desaparecían de la escena pública durante un par de semanas o tres, y antes que las especulaciones acerca de su ausencia hubieran cundido, ya estaban de nuevo ahí, radiantes de una energía milagrosamente restaurada. Incluso circuló el rumor de que Su Santidad mismo, impaciente con las dolencias que estaban obligándole a descuidar su dilatada grey, había acudido también —bajo cautelas extraordinarias, eso sí, para guardar la mayor reserva— al nuevo santuario de la ciencia, de donde regresaría con recuperado vigor... De vuelta a casa, solían estos privilegiados regalar a sus más íntimos el relato de la gran*

experiencia, facilitándoles todos los detalles útiles para que, a su vez, pudieran aprovechar tan maravillosa oportunidad. Sólo ellos poseían al principio los datos exactos acerca de la personalidad del asombroso doctor, persona él mismo —aseguraban— de edad avanzadísima, pero de un verdor perenne, hombre ágil, alegre, eficiente en grado sumo y muy amable, aunque también muy estricto en cuanto a la observancia del régimen que prescribía, y siempre dispuesto a brindar con entera generosidad a cuantos la necesitasen y desearan la droga prodigiosa, de cuya fórmula era único y fiel depositario.

Pero pronto empezó a difundirse fuera de los estrechos círculos de los potentados la noticia de este doctor mágico que, en su misterioso sanatorio, había restablecido las destituidas fuerzas de tal o cual dictador sudamericano, de tal o cual tycoon *japonés, de tal o cual rey de la industria automotriz norteamericana o alemana, de tal o cual príncipe árabe, de tal o cual cineasta italiano, de tal o cual dama de la declinante aristocracia británica, para no hablar de los vetustos personajes que gobiernan el mundo socialista; y así pudieron irse conociendo las particularidades de algo que era, sin duda alguna, una bendición destinada al común de los mortales y no había de quedar reducido al privilegio de los* happy few, *del* beautiful people. *Con general satisfacción se supo que el tratamiento en cuestión no tenía, ni mucho menos, lo que se dice un precio prohibitivo, pues era claro que el afán de lucro no entraba para nada en esta empresa humanitaria. La mayor dificultad para la obtención de sus beneficios radicaba más bien en conseguir admisión e ingresar al sanatorio, tan asediado ya por numerosos solicitantes desde todos los puntos del globo terráqueo.*

Se encontraba situado el establecimiento en un apartado lugar —lugar ameno y gratísimo, según lo describían quienes allí habían pasado una temporada; lejos de cualquier ciudad, en medio del boscaje, con vistas sobre una playa muy hermosa, y envuelto en un silencio que permitía el reposo indispensable para un mejor resultado de la cura—. Hechos los arreglos pertinentes, no había problema alguno para llegar hasta allí: un automóvil recogería en el aeropuerto más próximo al paciente, quien, a partir de ese instante, no tenía sino que dejarse llevar, pues ya había entrado dentro del sistema, donde todo estaba previsto, preparado y a punto hasta la hora dichosa en que, dado de alta, saliera del sanatorio satisfecho, jocundo y... ¡como nuevo! El único requisito era atenerse con escrupulosa docilidad y tranquila obediencia a las prescripciones exigidas. Siguiéndolas al pie de la letra podía estarse seguro de conseguir, por último, una estupenda sensación de bienestar con perspectivas vitales en las que ni siquiera hubiera soñado uno.

Todo era, pues, sencillo, diáfano, perfecto, y desde luego, la atmósfera de secreto que —muy a pesar de su director— pareció al comienzo rodear al sanatorio del doctor Gefilte Fish no tenía otra causa que la expectación curiosa producida siempre por cualquier novedad, y más cuando quienes la conocen piensan poder convertirla en monopolio de una minoría distinguida.

Que jamás fueron tales los designios de aquel eminente hombre de ciencia, cuyos desvelos iban —según quedó dicho— encaminados a favorecer al género humano en su conjunto, pudo comprobarse tan pronto como, en la prensa de los más diversos países, empezaron a aparecer anuncios divulgando la accesibilidad de ese bien que todos aspiramos a alcanzar: la prolongación indefinida de nuestra permanencia sobre el planeta, que si a algunos pocos desquiciados se les antoja inhóspito y desean escapar por el foro de su animado escenario, ¡allá cada cual con su humor! La inmensa mayoría de los vivientes, por mucho que nos quejemos, preferimos permanecer en él el mayor tiempo posible... En suma, los anuncios informaban con simple puntualidad y en estilo más bien lacónico sobre el procedimiento para lograr el anhelado bien: cómo solicitar admisión al sanatorio, documentos a presentar, agencias mediadoras, costos, plazos de pago y demás formalidades que, una vez cumplidas, darían derecho a recibir el tratamiento. A partir de ese instante sólo faltaba ya aguardar a que el solicitante recibiera una cédula de aceptación con la fecha fijada para su ingreso. Ni recomendaciones especiales, ni complicaciones de clase alguna.

A mí, esos anuncios me llamaron la atención desde la primera vez que me los eché a la cara. De entrada, me resultaron atractivos. Será cierto, y no tengo inconveniente en reconocerlo, que estamos embarcados todos en esta nave de los locos que es el mundo; pero desde luego, no seguiría yo, como los borregos de Panurgo, al insensato que se tirase por la borda. Muy al contrario: no sólo estoy resignado a trampear con las inevitables penalidades que puedan sobrevenir, sino contento de poder ir saliendo adelante, sobre todo desde que tuve la suerte de acertar aquella bendita quiniela, por cuya virtud me encuentro libre de penurias económicas y en condiciones de disfrutar con holgura hasta el fin de mis días, aunque sean todavía más largos que los de Matusalén. Lo que deseo es que se prolonguen al máximo. Así es que tan pronto como vi los anuncios del famoso doctor Gefilte Fish en el periódico, me dije: «¿Por qué no has de vivir tú más que Matusalén?», y sin vacilar demasiado reuní mis papeles, me acerqué a la agencia y —previo abono de las cantidades estipuladas— solicité mi admisión al sanatorio.

No pudieron indicarme al punto cuánto tiempo tendría que espe-

rar; sabía —y ellos me lo confirmaron— que, por lo regular, es un lapso bastante considerable. Y como desde que acerté la quiniela estoy libre de la servidumbre del trabajo, y a ratos me aburro, decidí emplearlo en aprender la lengua del pequeño y harto desconocido país donde el establecimiento se encuentra. Era ésta, desde luego, una diligencia ociosa. Para todos los trámites llevados a cabo, así como para recibir luego las instrucciones propias del tratamiento, basta y sobra con esas cuantas frasecitas de inglés básico que nadie ignora; pero ¿qué perdía yo —me dije— con llenar mis horas vacantes adquiriendo aquel idioma extraño en lugar de ejercitar mi paciencia en hacer solitarios con la baraja o resolver crucigramas,. imposibles problemas de ajedrez? Fácil me fue proveerme de los equipos electrónicos necesarios, y algo más difícil procurarme el material docente para una lengua que, por lo visto, nadie tiene interés en estudiar; pero con pertinacia pude conseguirlo, y en seguida me puse a la tarea. Los varios meses de mi espera fueron plazo suficiente para que llegara a alcanzar aceptable destreza en el uso de aquella lejana lengua, y hasta tuve la oportunidad de probar en la práctica mi nueva proficiencia cuando, en la barra de una cafetería, se me deparó el raro azar de entablar contacto pasajero con cierto individuo, emigrante o refugiado político, o quizá mero estafador internacional, procedente del país adonde me proponía yo ir a buscar la fuente de Juvencio.

Sin embargo, cuando llegó —que todo llega— el momento de trasladarme a él e ingresar en el celebrado sanatorio, no pude al pronto lucir mis flamantes habilidades lingüísticas: tan bien organizado lo tenían todo, que no hubo caso. Al descender del avión me encontré reunido con unas cuantas personas de diverso origen y aspecto, pacientes como yo de seguro, y el grupo que formábamos fue conducido a un autobús, y el autobús, tras no excesivamente largo trayecto en la oscuridad nocturna, se detuvo ante el umbral del establecimiento, donde alguien, recogiendo las cartas de identificación, nos distribuyó por las habitaciones, en cuyas puertas un tarjetón ostentaba el nombre del usuario a que cada una estaba asignada.

Era de noche, y ya muy tarde. Durante el viaje de autobús apenas había podido divisar nada, ni tampoco ahora, en el edificio, me llamó la atención cosa alguna. Estaba muy cansado. Mi cuarto parecía cómodo, era agradable, limpio. Sin apenas colocar en el armario los enseres que saqué de mi maletín, me desnudé, me puse el pijama y me metí en la cama. Apagué la luz, y quedé dormido de inmediato: estaba cansadísimo. Dormí profundamente.

A la otra mañana, apenas abiertos los ojos y cuando me hube desperezado un poco entre las sábanas cavilando en cómo empezaría mi

primera jornada de tratamiento, vi abrirse la puerta e irrumpir en el cuarto una enfermera, cuya amable sonrisa mal disimulaba la amenaza de la jeringa con que venía armada: su evidente propósito era aplicarme una inyección hipodérmica. Atolondrado, salté de la cama, y ya ella me estaba conminando —por señas más bien explícitas y acentuación de su franca sonrisa— a que descubriera la región de mi cuerpo donde suelen clavarse con más espacio las salutíferas inyecciones. Vacilé un instante: bajo su uniforme de enfermera, era aquella mujer una campesina robusta de simpática apariencia. Recordé las instrucciones recibidas: estricta sumisión a cuanto me fuera prescrito —y me decidí, según se me ordenaba, a descubrir mi trasero—. Pero ¿cómo hubiera podido hacerlo sin dejar ver también la parte anterior, tanto más que —sin duda, por virtud del sueño reparador— se ostentaba en ella con evidente insolencia una extemporánea dilatación y un erguimiento fuera de propósito? En vista de lo cual, rompió a reír la simpática enfermera.

«Perdone», quise disculparme; y buscando en mis conocimientos de su idioma las palabras adecuadas para formar una frase de conciliadora galantería, le dije como mejor pude que, por favor, interpretara aquello como una especie de involuntario homenaje a su persona... Pero ¡qué! Al darse cuenta ella de que, mal o bien, hablaba yo el idioma del país, me replicó, muy seria ahora, desconcertada, alarmada casi: «Señor mío, usted no tendría por qué estar aquí». A duras penas procuré explicarle entonces (mientras que maquinalmente procuraba ella ponerme la inyección) que no era, en efecto, mi decadencia física lo que me había movido a buscar el tratamiento del doctor Gefilte Fish, sino más bien un deseo de prevenir para el futuro esa decadencia, manteniéndome en buen estado conforme avanzaran los años. La enfermera no parecía atender a mis palabras, quizá no las comprendía; y —debo decirlo— el cumplimiento de su deber profesional dejó bastante que pedir: el pinchazo me hizo daño, aunque me abstuve de quejarme, atribuyéndolo a su manifiesto nerviosismo.

Salió la mujer con la misma brusquedad con que había entrado, y yo me volví de nuevo a la cama. Quizá esto fuera aprensión mía, pues los efectos de la inyección no hubieran podido ser tan inmediatos; pero es lo cierto que estaba un poco aturdido, y hasta me sentía invadido por rara somnolencia.

Después de un rato, cuya duración no podría precisar, y medio adormilado como estaba, empezó a llegarme desde fuera de la puerta o de junto a la ventana del cuarto el rumor de una conversación. Era como un susurro, un zumbido; y sobre su fondo oscuro pronto pude distinguir dos voces femeninas que se alternaban, se interrumpían, se superponían a veces. Por último, creí ir reconociendo en el diálogo al-

gunas palabras. Puse atención; y cuanto más me fijaba y más oía, más me iba pareciendo que se referían a mí, al paciente que era yo. Probablemente la enfermera comentaba con otra los detalles de nuestro primer contacto; quizá se burlaban de mí. Al fin llegué a darme cuenta de que su comentario giraba en torno al hecho —¿insólito acaso?— de que yo conociera la lengua nativa de aquel país. Pero ¿por qué había de llamarles tanto la atención ese simple hecho, ese hecho insignificante?

Empecé a preocuparme un poco. Imaginé incluso que trataban de expulsarme del sanatorio o de cambiarme a algún otro lugar, qué sé yo... Una de las interlocutoras puso término a la conversación con esta frase, que sí comprendí claramente: «Tú, déjalo de mi cuenta —dijo—. Yo me encargo de él».

Y ¡lo dicho!: no habría pasado media hora cuando me entraron el desayuno al cuarto, y acompañando al melancólico desayuno de hospital, entró también una mujer, especie de inspectora, o médica, o jefa de algo a juzgar por su aspecto y porte. Esperó a que se hubiera retirado la camarera, y entoncés me saludó, muy cumplida y resuelta, en su idioma para preguntarme si me sentía a gusto, si necesitaba alguna cosa. Por supuesto, que yo me alegré de poder lucir al fin mis flamantes habilidades lingüísticas. Mantuvimos una charla demorada y apacible, durante la cual averiguó todas mis circunstancias; una especie de charla amistosa, sin lápiz ni cuaderno, sin las habituales anotaciones, que, desde los detalles personales, se extendió luego a cosas de más general alcance. Tuvo ella curiosidad por conocer muchas particularidades de mi propio país, y yo, por mi parte, no vi inconveniente en informarla de cuanto quisiera saber y le interesara. Lo que me interesaba a mí era conocer lo relativo al tratamiento que me aguardaba, asunto sobre el que no pareció dispuesta a ser demasiado explícita. Comprendo que para quienes están en la tarea diaria ese tema pertenece a una aburrida rutina de la que no apetece hablar, y nadie tiene ganas de explayarse sobre lo tan trillado. Me dijo, a preguntas concretas mías, que el señor director, el doctor Gefilte Fish, supervisaba todas las actividades de la Casa, y sólo al término de cada tratamiento acostumbraba visitar a los pacientes para asegurarse de su éxito y darlos de alta. Hasta ese momento, los pasos sucesivos eran vigilados y controlados por personal muy eficiente...

Fue, como digo, una conversación agradable. Sin duda, debí de caerle bien a aquella señora. Cuando iba ya a despedirse, se detuvo en la puerta y me previno que en mi trato con dicho personal —en definitiva, con cualquier clase de gentes— debía abstenerme de usar la lengua del país, que con tanta aplicación había aprendido, y ello, no

por nada, sino tan sólo para evitar el riesgo de que, en razón de conveniencias administrativas, quisieran trasladarme al edificio del sanatorio destinado a los clientes de procedencia local. Este donde nos encontrábamos, reservado para los extranjeros, era mucho más confortable, más lujoso, estaba mejor atendido; era, en una palabra, preferible; y como yo le había sido simpático, me aconsejaba esa precaución: lamentaría ella que el entusiasmo con que me había esforzado en aprender su lengua redundara en perjuicio mío. «Ah, pero ¿hay entonces otro sanatorio para...?», inquirí. «Otro edificio. Ahora debo irme a cumplir mis obligaciones. No olvide lo que le he dicho: hable siempre en inglés o francés. Y tan pronto como yo pueda, volveré a tener el placer de charlar con usted», dijo, y se marchó, dejándome un tanto perplejo.

Desde luego, seguí sus prescripciones. Según me había indicado, guardé para mí el fruto de mis desvelos lingüísticos, prometiéndome preguntarle, tan pronto como de nuevo me la echase a la cara, toda una serie de cuestiones acerca de la organización a que había confiado yo mis justos anhelos de larga y próspera pervivencia. La rutina del tratamiento —inyecciones, píldoras, régimen especial de comidas y ejercicios físicos— no me impresionó como cosa excepcional. Empecé a cumplirlo sin entusiasmo, pasivamente, mientras con impaciencia aguardaba la próxima entrevista con la amable doctora.

No tardó mucho en producirse esa próxima entrevista. Y tras ella, en seguida otra, y después, varias más. ¿Para qué dilatarme en el relato de nuestras frecuentes pláticas? Baste decir que en su curso creció entre nosotros una buena y firme amistad, amistad que había de tener consecuencias muy serias, más para la doctora que para mí mismo. En cuanto a mí se refiere, supe, por lo pronto, que el famoso sanatorio del doctor Gefilte Fish constituía en verdad toda una red de edificios gemelos diseminados, con localizaciones semejantes, a lo largo de la costa, y que al frente de cada uno de ellos se hallaba un alter ego *del reputado doctor Gefilte Fish, de cuya verdadera identidad, por lo demás, nadie parecía estar muy seguro. Lo que sí era cierto es que al comienzo, la fama universal ganada por el establecimiento primitivo, la gran demanda de plazas llegada a lugar tan selecto y exclusivo desde las cinco partes del mundo, hizo pensar en la conveniencia de duplicarlo a pocos kilómetros del emplazamiento original. Y conforme iba creciendo luego esa demanda, como, en efecto, crecía de manera incesante, el modelo siguió proliferando en siempre nuevas réplicas, hasta el punto de que ahora ni aun los más enterados conocían ya el secreto entero de la organización, cuyo plano quedaba reservado a poquísimas personas, acaso tres o cuatro nada más.*

Tampoco era asunto demasiado diáfano el de la eficacia del renom-

brado tratamiento. Como en Lourdes o en Fátima, también aquí se ponderaban mucho sus logros; se cacareaban y exhibían con aparatosidad publicitaria los casos de longevidad notable, quedando silenciados, en cambio, omitidos y relegados al olvido aquellos otros que el sanatorio no hubiera podido mostrar con orgullo.

En el mío personal no habría motivo para hablar de fracaso, más bien al contrario. Hasta hoy no puedo quejarme: los años pasan, y aquí sigo yo, tan terne. Ya se verá si alcanzo o no a competir en edad con el paradigma matusalénico. Tampoco esto me importa ya demasiado. Como solía hacerme notar en aquellas conversaciones nuestras mi amiga la doctora, lo importante no es vivir mucho tiempo, sino vivirlo tranquilo y contento. Tranquilo y contento vivo yo. Y entre las satisfacciones que mi residencia en la tierra me ha proporcionado, no fue una de las menores la de haber podido ayudarle a esa buena amiga mía en su empeño, nada fácil, de escapar de la tela de araña del sanatorio y —como dijo el otro— «elegir la libertad». Hoy ejerce aquí, en nuestro país, su profesión médica, con dedicación honesta y modesta, en consultorio propio bien acreditado.

De cuando en cuando nos vemos, salimos a cenar juntos. Es una excelente amiga.

FRANCISCO AYALA

Marqués de Cubas, 6
MADRID

LA NUCA DE LA VIAJERA

1

Apenas presentida,
la melancolía aparece
con su traje zurcido,
con su pálida estrella
sobre el pecho.
Los árboles
hacen reverencias al desengaño.
Las fuentes se olvidan
un instante de latir.
Los almacenes circulares
hunden sus chimeneas en el musgo
se levanta un polvillo
y entra
en la tristeza de los huesos.

2

La estupidez
se ha vestido de suficiencia.
El vino se corrompe
en las vasijas de barro.
El tambor
ha roto sus palillos.
Una nube
en forma de zapato,
hunde la punta de un pie
en el tejado
de un hermoso edificio.

3

Los que tenéis razón
¡callad! Días impares
ofrece, únicamente,
el almanaque.
Tiembla el murmullo
de la confidencia.
El gato coge
su ovillo de cristal
y lo oculta.
Su bocico asoma
una rata hermosa,
y grande,
grande.

4

A través del túnel
los enamorados de cristal
regresan a los días infantiles
donde se alberga el bosque dormido.
El papel amarillo
oye reír al viento.

5

Un joven remonta la montaña.
Le duele contemplar el espectáculo
de las gallinas callejeras
y la prosperidad de las fétidas setas
en el rellano de la escalinata.

6

En un amanecer sin cerillas
se inicia
la lectura de los portales.
Las muñecas de papel
cantan canciones sin porvenir,

ofrecen caramelos anticuados
y enseñan incautas fotografías
a los escasos viajeros.
Mientras tanto
enflaquecen los mercancías
y
la noche perpetua
se espera
de un momento a otro.

7

En un cinema solitario,
las arañas tejen sus cortinas
y asisten
a la ininterrumpida sesión.
En el ambigú
las míseras botellas
descansan bajo el reloj.
Desde la calle,
una bocanada de humo
arrastra hacia la pantalla
la nuca de la viajera.

8

Rodeada de ramas frágiles,
cerca del acogedor rincón
de los enamorados fugaces,
el verdín de los sepulcros
ha cubierto tu superficie.
¿Qué viaje preparas?
¿Qué miras? estatua sin ojos.

9

A inciertas horas,
cuando arropan
luces más inciertas aún,
y el frío levanta

los párpados de los adoquines,
quienes sobreviven a la viudez,
luego desposaron con la desesperación
y después
enviudaron de ella,
caminan con inestable equilibrio
por los pelados cirates
de los jardines públicos,
junto a las amenazadoras
y herrumbrosas verjas de hierro
¿protegidos
por la fatalidad?

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

Zurita, 19
ZARAGOZA

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Las páginas que siguen representan por mi parte una intromisión en un campo que no es precisamente el mío: no soy un latinoamericanista. Vayan, pues, mis excusas por delante. Soy un especialista, en la medida en que lo soy, en la historia de mi literatura, la catalana, y, más concretamente, llevo bastantes años dedicándome al estudio del Modernismo catalán, movimiento cultural del cambio de siglo [1]. El lector habrá adivinado ya por dónde voy. Efectivamente, en el curso de mis investigaciones sobre dicho tema, se me ocurrió la posibilidad de que el Modernismo catalán presentara ciertas conexiones o paralelos con su homónimo hispanoamericano y, por lo tanto, que éste pudiera ofrecerme algunas ideas provechosas y hasta —¡quién sabe!— un modelo. A primera vista, existían algunas más que curiosas coincidencias: el nombre, para empezar, y también la cronología; pero asimismo algunos contactos a nivel individual: el entusiasmo de Darío ante la vida cultural en la Barcelona finisecular, su admiración por Rusiñol aun antes de conocerle, sus posteriores relaciones con algunos escritores catalanes, y también la influencia y relativa popularidad del catalán Pompeu Gener en Hispanoamérica [2]. Y, finalmente, ciertas semejanzas literarias muy generales, pero no menos evidentes.

La adquisición de un cierto, muy relativo, conocimiento del Modernismo hispanoamericano resultó una excursión que me alejó bastante de mis primordiales intereses, pero en modo alguno un ejercicio infructuoso. Si a lo largo de él, sin embargo, mis ideas sobre mi propio trabajo se vieron en parte confirmadas y en parte corregidas y modificadas, al propio tiempo de mi experiencia del movimiento catalán nacían sugerencias e hipótesis sobre el hispanoamericano. Y así fue como llegué a

[1] He recogido la mayoría de mis trabajos sobre el tema en el libro *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1975.

[2] Sobre Darío y Barcelona y los escritores catalanes, cfr. «En Barcelona», «El Modernismo» y «El cartel en España», en *España contemporánea*, *OC*, vol. XIX, Madrid, «Mundo Latino» [1920], páginas 8-18, 271-72, 274 y 281-86; ANTONIO OLIVER BELMÁS: *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, 1960, págs. 192-94, 276-94, 301-14 y 318-22, y MIQUEL BATLLORI: *Vuit segles de cultura catalana a Europa*, Barcelona, 1958, págs. 263-70. La influencia de Gener en Hispanoamérica está por estudiar. No se olvide que cuando Darío desembarcó en Barcelona en 1899 fue directamente en busca de dos personas: Rusiñol y Gener.

pensar que tal vez la ordenación y el desarrollo en forma de artículo de dichas sugerencias e hipótesis pudiera ser de alguna utilidad para los que se interesan por el Modernismo en Hispanoamérica. No quisiera que esto fuera interpretado como presunción. Por el contrario, me doy perfecta cuenta de mis limitaciones y, ante todo, de mi enorme ignorancia. Tras las excusas vayan, pues, las advertencias: que nadie espere de este trabajo una interpretación mínimamente coherente y articulada del Modernismo. Mi único propósito es mucho más modesto: formular algunas tímidas hipótesis, sugerir algunas posibles líneas de investigación, poner de relieve algunos problemas que tal vez resulten importantes. Todo ello —y es lo peor— sobre la base no muy sólida de un conocimiento fragmentario y más que precario de las fuentes primarias y de los trabajos de investigación histórica sobre el período. De tal modo que bien pudiera ser no sólo que este artículo tuviera un interés limitado, sino incluso que dijera en él más de una tontería. Ojalá no sea así y lo que es sin duda un atrevimiento no acabe resultando una presuntuosa desfachatez.

Empecemos, pues, por donde yo tuve que hacerlo, por la bibliografía especializada. Esta se puede dividir, siguiendo a Davison, en tres categorías [3]. A un extremo, aquellos que sostienen (fundamentalmente, Marinello, García Girón y Silva Castro) [4] que el Modernismo es un estilo poético; en esencia, la combinación en versión hispanoamericana de varios estilos poéticos finiseculares europeos como el Parnasianismo, el Simbolismo, el Decadentismo, el Prerrafaelismo. Al otro extremo, aquellos que, como Onís, Gullón, Schulman y González [5], defienden lo que Davison llama «*the epochal view*», es decir, la idea de que el Modernismo es la general predisposición espiritual, el «espíritu de época», de un amplio período que se extiende de 1880 hasta la Segunda Guerra Mundial [6] y que no se limita en modo alguno a Hispanoamérica, sino

[3] NED J. DAVISON: *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Boulder, Colorado, 1966.

[4] JUAN MARINELLO: «¿Qué cosa fue el Modernismo?», en *Once ensayos martianos*, La Habana, 1964; *José Martí, escritor americano. Martí y el modernismo*, México, 1958, y *Sobre el modernismo: polémica y definición*, México, 1959; RAÚL SILVA CASTRO: «¿Es posible definir el modernismo?», *Cuadernos Americanos*, XXIV, núm. 4 (1965), 172-79; EDMUNDO GARCÍA GIRÓN: «El Modernismo como evasión cultural», en *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 7, Berkeley, 1955. Memoria: *La cultura y la literatura iberoamericana*, Berkeley y Los Angeles/México, 1957, págs. 131-39. Los artículos de Silva Castro y García Girón pueden consultarse en HOMERO CASTILLO: *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, 1968, págs. 316-24 y 75-82, respectivamente.

[5] FEDERICO DE ONÍS: *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, Madrid, 1934, y «Sobre el concepto del modernismo», *La Torre*, núm. 2 (1953), 95-103; RICARDO GULLÓN: *Direcciones del modernismo*, Madrid, 1963; IVÁN A. SCHULMAN: «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», *Cuadernos Americanos*, XXV, núm. 4 (1966), 211-40; *Génesis del modernismo*, México, 1966, esp. págs. 9-19, y *El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires, 1969, y MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: *Notas en torno al modernismo*, México, 1958. Los artículos de Onís y Schulman pueden consultarse en CASTILLO, 35-42 y 325-57.

[6] Onís es tan pronto impreciso («hacia 1885») como muy exacto (1882-1932); a Schulman tanto parecen darle estas fechas como las de 1875-1925, como, en su último trabajo, las de 1880-1920; Gullón prefiere las de 1890-1940. Las razones de las respectivas preferencias no son nunca expuestas.

que afecta a todo eso que mi paisano Joan Fuster suele llamar «el área de civilización ex cristiana». Entre uno y otro extremo, una olla podrida que Davison llama, al parecer sin ironía, «*the consensus*».

No pienso meterme en una discusión detallada de estas distintas interpretaciones. Me limitaré a exponer mis objeciones más básicas y generales, de carácter metodológico. Precisamente desde este punto de vista la primera de las posiciones resulta sostenible, siempre y cuando uno se atenga estrictamente a ella, es decir, siempre y cuando el término se use *exclusivamente* para designar un estilo poético. Una primera consecuencia de ello será la de que, en el caso de un mismo autor, algunas obras serán modernistas y otras no —y no pienso en términos de grandes diferencias cronológicas [7]—; incluso podría darse el caso de que en un mismo libro de poemas unos sean modernistas y otros no. Otra implicación es la de que el área de estudio a la cual se podría aplicar el término se vería enormemente reducida, de modo que su utilidad resultaría más bien dudosa. Y, además, ¿para qué hablar de Modernismo, en lugar de Parnasianismo, Simbolismo, Prerrafaelismo, términos mucho más precisos (dentro de la lamentable vaguedad de la nomenclatura histórico-literaria) y en cualquier caso con una tradición bibliográfica que los convierte en mucho mejores términos de referencia? Por otra parte, si lo que el término designa es fundamentalmente un estilo, resultará a todas luces insuficiente desde un punto de vista estrictamente taxonómico. Así, por ejemplo, *Alma América* será, sin duda, un libro modernista, pero también, y sobre todo, varias otras cosas además. En resumen, como ya dijo Onís, en la reducción del Modernismo «a una escuela rubendariana» no cabría «ni el mismo Rubén Darío» [8]. Sin embargo, el principal argumento contra los detentadores de esta posición es que no son coherentes en el uso del término y pasan constantemente, sin previo aviso y de acuerdo sólo con su conveniencia, de un uso con significado estilístico o, todo lo más, estético, a otro, mucho más general, cronológico e ideológico. Un caso extremo —pero tampoco tanto— es el de Silva Castro, que (como ya denunció Schulman) generaliza tranquilamente sobre el Modernismo como movimiento estetizante, sobre la única base de Darío, y aún el de *Azul...* y *Prosas profanas,* sin mencionar para nada no ya a otros autores, sino ni siquiera otras obras del propio Rubén [9].

Es ésta una incoherencia metodológica que es también típica de la bibliografía sobre el Modernismo catalán. En este caso creo haber demostrado en un trabajo anterior que este uso ambiguo e incorrecto del

[7] Que a menudo desaparecen por completo si, en vez de considerar la fecha de publicación en libro, tomamos la de redacción o la de publicación en periódico o revista.

[8] ONÍS: «Sobre el concepto...» (CASTILLO, 142).

[9] SILVA CASTRO: «¿Es posible...?»; SCHULMAN: «Reflexiones...» (CASTILLO, 342).

término tiene sus orígenes en la distorsión deliberada de la palabra modernismo, acuñada y usada inicialmente por los propios modernistas, por parte de los tradicionalistas enemigos del movimiento. Tanto es así que los propios modernistas primero denuncian indignadamente tal deformación y luego acaban por abstenerse —explícitamente— de usar el término [10]. Mi primera sugerencia, pues, es que un estudio semántico detenido del nombre, tal como lo usaban los modernistas y sus coetáneos, pudiera muy bien llevar a conclusiones similares. Los primeros pasos, muy tímidos, dados en este camino por Henríquez Ureña y Allen W. Phillips, parecen apuntar, desde luego, en esa dirección [11].

La posición diametralmente opuesta, la *epochal view* de Davison, no me parece merecer excesiva atención. Si el Modernismo es simplemente un vago «espíritu de época», que cubre, por lo menos, medio siglo y afecta a toda el área de civilización europea, el problema concreto de las transformaciones culturales en Hispanoamérica durante el cambio de siglo, llamémoslas Modernismo o lo que sea, sigue planteado. Y lo que importa observar es que aquí tampoco son consecuentes los especialistas y también pasan constantemente y sin advertencia de un significado al otro. Así, Onís, tras mucho hablar del Modernismo en ese amplio sentido, acaba dividiendo la época en un período central Modernista (que se corresponde con la cronología clásica), flanqueado por un Pre-Modernismo y un Post-Modernismo. Estamos, pues, donde empezamos. Schulman, para citar otro ejemplo, insiste en la misma interpretación «epocal», para de repente decirnos que *Raza de bronce,* de Alcides Arguedas (1919), no es modernista, aunque presenta ciertas cualidades modernistas: «la plasticidad, el fuerte cromatismo y un ingente lirismo». De modo que el Modernismo es un espíritu de época y no un estilo poético, rico y refinado. Pero una obra escrita en plena época no es modernista (¿por qué no?), aunque recuerde al Modernismo por ciertas cualidades estilísticas [12]. ¿En qué quedamos? [13]. Y es que en el fondo, la llamada *epochal view* no es más que un lastimoso intento de eludir los problemas planteados por la historia cultural de Hispanoamérica en cierto período a base de sumergirlos en un vastísimo magma, en el que simplemente se pierden de vista. ¿Qué diríamos del biólogo que, ante las dificultades del estudio

---

[10] «Sobre el significado del terme 'modernisme'», *Recerques,* núm. 2 (1972), 73-91, recogido en *Aspectes...,* 35-60.

[11] Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo,* México-Buenos Aires, 1962², páginas 158-72; Allen W. Phillips: «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», *Revista Iberoamericana,* núm. 47 (1959), 41-64 (Castillo, 118-45).

[12] «Reflexiones...» (Castillo, 355).

[13] Nótese también que a la hora de respaldar sus teorías con citas los defensores de dicha tesis nunca recurren a Neruda o Vallejo, ni menos a Joyce, Gide o Maiakovski, sino a los Darío, Nervo, Lugones y compañía, es decir, a los escritores hispanoamericanos tradicionalmente considerados como modernistas. Y eso que no les hubiera sido difícil —y en alguna rara ocasión lo hacen— encontrar citas adecuadas. El período es tan amplio y el concepto de «espíritu de época» tan vago que se prestan maravillosamente a ello.

de la bioquímica celular, decidiera resolverlas a base de examinar células con un telescopio? ¿O del químico que en vez de analizar y sintetizar sustancias, las echara en un caldero y las meneara con un cucharón para acabar concluyendo que todo es una mezcla? Pues no otra cosa hace, por ejemplo, Ricardo Gullón, que no parece avergonzarse de escribir lo siguiente:

> El modernismo no es Rubén Darío, y menos la parte decorativa y extranjerizante de este gran poeta. El modernismo se caracteriza por los cambios operados en el modo de pensar (no tanto en el de sentir, pues en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos), a consecuencia de las transformaciones ocurridas en la sociedad occidental del siglo XIX, desde el Volga al Cabo de Hornos. La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismos y utopías, *todo mezclado*; mas, *fundido*, provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.

Y ese antológico «todo mezclado» es, en el fondo, lo mismo que quiere decir Schulman cuando habla del «sincretismo» como característica fundamental del Modernismo [14].

Lo importante, en cualquier caso, es que las dos posiciones extremas acaban revirtiendo implícitamente a lo que Davison llama el *consensus*. Tanto si los problemas son evitados a base de estrechar el ángulo de visión, tanto que queden fuera del campo visual, como si lo son a base de ampliarlo hasta que se pierdan de vista, unos y otros acaban reconociendo tácitamente que existe en la historia de la literatura hispanoamericana un movimiento tradicionalmente llamado Modernismo, que cubre el período 1890-1910 y que incluye a ciertos autores y ciertas obras publicadas en ese tiempo. Y si de lo que se trata es de estudiar el Modernismo, eso es precisamente lo que hay que estudiar. Todo lo otro es irse por los cerros de Ubeda.

Es precisamente en este punto en el que casi toda la bibliografía coincide, y esto es en el fondo a lo que se refiere Davison cuando habla de *consensus*. Porque lo cierto es que más allá de esta identificación básica del fenómeno y de sus límites cronológicos, de *consensus*, nada o bien poco. Lo que caracteriza a los críticos que evitan las dos posiciones extremas no es tanto un acuerdo efectivo en torno a una interpretación determinada del Modernismo, como la resistencia a proponer tal interpretación en términos mínimamente explícitos. En general, se limitan a dar por sentada cierta idea muy vaga del Modernismo, a enumerar

---

[14] GULLÓN: *Direcciones...*, 69; SCHULMAN: «Reflexiones...» (CASTILLO, 350-53) y *El modernismo...*, 43-45.

algunas características no demasiado precisas y a destacar una u otra de ellas como la realmente esencial. Davison enumera seis de esas características (aunque su lista es susceptible de ampliación) sobre las cuales (aunque no todas) están de acuerdo los críticos (aunque no todos) en un elevado número de ocasiones (aunque no siempre), pero en distinto orden de prioridad. Ahora bien, en todos los casos, los criterios usados para aislar e identificar dichas características son estrictamente literarios y ahistóricos. Y lo grave es que, desde ese punto de vista, esas características son extremadamente contradictorias. En realidad lo que el material a investigar ofrece es precisamente un cúmulo interminable de contradicciones: la literatura modernista, considerada *sub specie aeternitatis,* aparece a la vez como decadente y vitalista, cosmopolita y localista, aristocrática y populista, antiespañola e hispanófila, «modernista» y primitivista, etc. Los críticos, sin embargo, se niegan obstinadamente a examinar las relaciones cambiantes entre esas series de oposiciones, tanto entre los términos mismos de cada contradicción, como entre las distintas oposiciones entre sí. De hecho, se empeñan en rechazar la existencia misma de esas contradicciones como esencial al fenómeno que pretenden interpretar. Lo que intentan, por el contrario, es aislar una o dos de esas características como independiente(s) de esas contradicciones, inmutable(s) de cabo a rabo del período, presente(s) en todas y cada una de las obras de todos y cada uno de los autores, y presentada(s), por tanto, como la(s) característica(s) esencial(es) y definitoria(s) del movimiento [15]. Insisto: cerrando los ojos al significado mismo del término «movimiento», los críticos no intentan hallar la clave del Modernismo en el desarrollo de esas contradicciones mismas, en el proceso de su evolución cronológica —o sea, en el *movimiento* que suscitan—, sino que, como ya he dicho, extrapolan una característica u otra y la sitúan por encima del resto, a un nivel diferente. Para unos será el esteticismo; para otros, el cosmopolitismo; para los de más allá, el aristocratismo; el nacionalismo, para otros... Todos coincidirán, sin embargo, en buscar ese rasgo esencial en los textos literarios (unos pocos, poquísimos, textos literarios, habría que precisar) examinados en aislamiento y *sub specie aeternitatis.* Inevitablemente, como es lógico, cada interpretación suscitará automáticamente cientos de argumentos en contra, esgrimidos desde la misma perspectiva ahistórica [16]. El resultado es una proliferación de inacabables y estériles polémicas.

---

[15] Para un claro ejemplo, cfr. la recensión del libro de Davison por D. L. SHAW, *Bulletin of Hispanic Studies,* XLIV, núm. 2 (1967), 139-40.

[16] Por ejemplo: «Los *Cantos de vida y esperanza* son tan solo un momento muy bello, pero pasajero, de la evolución poética de Darío» (LUIS MONGUIÓ: «Sobre la caracterización del Modernismo», *Revista Iberoamericana,* núm. 13 [1943], 69-80, en CASTILLO, 19). «Pero la belleza un tanto superficial de *Prosas profanas* no es más que una modalidad pasajera en la obra de Darío. (...) *Cantos de vida y esperanza* es la obra que mejor representa al Darío maduro y que revela al poeta profundo y sincero que había en él» (DONALD F. FOGELQUIST: «El carácter hispánico del Moder-

Una de estas tan debatidas cuestiones es la planteada por las contradicciones cosmopolitismo-indigenismo (o, a veces, americanismo) y europeísmo (y más concretamente, galicismo)-hispanismo. El problema se ve complicado en este caso por la carga emotiva de carácter patriótico vertida en la discusión. Para algunos, cosmopolitismo y europeísmo parecen sinónimos de traición nacional, y se empeñan, por consiguiente, en atenuarlos al máximo. Para los otros, indigenismo e hispanismo huelen a provincianismo y patriotería y, como es natural, se esfuerzan en probar el cosmopolitismo del movimiento [17]. Desde luego, no puede caber duda que el Modernismo se presenta en sus principios como un movimiento de radical reacción contra la cultura hispánica existente. El hecho, sin embargo, tiene un valor estrictamente indicativo —servirá si acaso para contribuir a fijar la cronología inicial del movimiento— y nunca definitorio: todo nuevo movimiento cultural implica, es obvio, una voluntad decidida de ruptura con la situación cultural existente. También resulta innegable que hay en los comienzos del Modernismo un fuerte ingrediente de anticolonialismo cultural. Pero aquí hay que observar que no se trata de algo exclusivo del Modernismo: el anticolonialismo cultural es tan viejo como el anticolonialismo a secas, y está presente, como elemento esencial y en forma explícita y programática, en la obra de hombres como Bello o Sarmiento [18]. En realidad, yo diría que los modernistas operan ya a partir de un sentimiento de independencia cultu-

---

nismo», *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 7*, Berkeley, 1955. Memoria: *La cultura y la literatura iberoamericana*, Berkeley y Los Angeles/México, 1957, en CASTILLO, 69-70). «No creemos que haya [en *Cantos*] cambio fundamental en la actitud de Darío, sino un nuevo y más insistente acento en temas menos atendidos por el poeta en etapas anteriores» (ALLEN W. PHILLIPS: «Rubén Darío y sus juicios...», en CASTILLO, 141). Otro ejemplo: véanse, a propósito del «extranjerismo» o el «hispanismo» de los modernistas las absolutamente contradictorias opiniones de, por un lado, JUAN MARINELLO (*Sobre el Modernismo*, 21-26 y 36-45), y, por el otro, ONÍS («Sobre el concepto...», en CASTILLO, 39-40) y GONZÁLEZ (*Notas*, 57-58). Para una crítica de la bibliografía que se aproxima en algunos puntos a la aquí trazada, véase ANTONIO MELIS: «Bilancio degli studi sul modernismo ispanoamericano», *Lavori Ispanistici*, Serie II, Florencia, 1970, págs. 251-312, en las págs. 264-67 y 310-12.

[17] Algunas citas bastarán, sin mayor necesidad de comentarios: «Llevaba dentro de sí el Modernismo algo muy específicamente español que era válido y fecundo en todos los países hispanoamericanos *y en España misma*» (ONÍS: «Sobre el concepto...», en CASTILLO, 39); «No hay nada más natural y razonable que este tributo de admiración y simpatía a la gran civilización francesa, si no trae como consecuencia el sentido de inferioridad de lo propio y el desconocimiento del patrimonio hispánico»; «Es lástima que las obras que más entusiasmaron a los contemporáneos hispánicos de Darío fueran precisamente las más afrancesadas y superficiales»; «En conclusión, reafirmemos que el modernismo hispanoamericano, lejos de ser el pálido reflejo de una gloria extranjera, es una verdadera manifestación de espíritu y genio hispánicos» (FOGELQUIST: «El carácter hispánico...», en CASTILLO, 67, 69 y 73-74); «En resumen, podemos decir que el modernismo juvenil refleja la cultura iberoamericana en este sentido: evadiéndose de todo lo típico nacional, rechazando la modalidad de herencia española y buscando lo universal en el espíritu y el intelecto francés. El modernismo, es decir, refleja la característica principal de la América Latina: cosmopolitismo» (GARCÍA GIRÓN: «El modernismo como evasión...», en CASTILLO, 82); o véase MARINELLO: *Sobre el modernismo*, passim.

[18] «Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres» (JUAN MARÍA GUTIÉRREZ: *Fisonomía del saber español*); «... porque ya se sabe, el españolismo es lo anticuado, lo desusado, lo exhumado, lo que está muerto para todo el mundo» (JUAN BAUTISTA ALBERDI: «Enseñanza del idioma», *El Iniciador*, 15 noviembre 1838). Tomo ambas citas de EMILIO CARILLA: *El Romanticismo en la América hispánica*, Madrid, 1958, pág. 160.

ral y que su actitud de cara a la vieja metrópoli es no tanto de reacción y ataque, como de conmiserado desprecio e ignorancia deliberada y hasta afectada. Darío, por ejemplo, estaba absolutamente convencido de la superioridad —y, sobre todo, de la superior «modernidad»— de las letras hispanoamericanas en relación con las españolas [19]. Sin embargo, si los modernistas preferían ir a París mejor que a Madrid, resulta más bien perverso pensar, como a veces parecen hacerlo los críticos, que lo hacían con la intención de fastidiar a los españoles. Es mucho más sencillo aceptar su propia explicación, es decir, que París, y no Madrid —desde luego, no Madrid—, representaba la vanguardia cultural del momento. Entre otras razones, porque se trata de una verdad como un templo. Que la literatura modernista hispanoamericana revela una extraordinaria influencia francesa, hasta el punto de parecer a veces una simple traducción, es un hecho sin la menor trascendencia y tan idiota es lamentarlo como intentar atenuarlo: es exactamente lo mismo que ocurría con la literatura portuguesa, o italiana, o catalana. O, naturalmente, la española. El «afrancesamiento» del modernismo hispanoamericano no es, en suma, diferente del de muchas literaturas europeas coetáneas [20].

En cuanto al llamado cosmopolitismo, no tiene sentido hablar de él en términos absolutos, al margen de la contradicción cosmopolitismo-localismo. El cosmopolitismo de Darío, de Casal, de Herrera y Reissig, del mismo Martí, que tiene solamente muy poco que ver con el de, digamos, Pierre Loti. Cosmopolitismo no es, como parece creerse a veces, exotismo. El exotismo de los modernistas hispanoamericanos refleja ciertamente, como ha observado insistentemente Gullón [21], un deseo de evasión hacia mundos de ensueño y fantasía, pero ese deseo era igual que, por ejemplo, el de los Goncourt, que el de los franceses, a quienes imitaban. Y ése, y no el deseo de evasión, es realmente el punto importante. El exotismo de los modernistas era dependiente de su cosmopolitismo: eran exotistas, porque exotistas eran sus modelos. Y no eran cosmopolitas por ningún deseo de desarraigo, de renegar de su americanismo, sino, sobre todo, porque eran enemigos del provincianismo, del regionalismo, de lo local y folklórico, porque querían transformar su *propia* cultura

[19] Véanse, por ejemplo, sus crónicas reunidas en *España contemporánea*, en especial la titulada «El modernismo». Darío no era el único en opinar así. Nervo decía: «Sin los jóvenes que han entrado en los caminos abiertos por los hispanoamericanos, la producción poética actual de España sería, con la del siglo XVIII, la más triste de las manifestaciones intelectuales de aquella ilustre nación» (en *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, 1907, pág. 62, citado por DONALD F. FOGELQUIST: *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, 1968, pág. 86 n). El desprecio que hacia la cultura española sentían Gómez Carrillo y Lugones es bien conocido. Silva no se molestó, en su viaje europeo, en pasar por España.

[20] Déjeseme decir, de paso, que el lenguaje no es nunca ahistórico ni ideológicamente neutro: «afrancesamiento» es una palabreja acuñada por ciertos individuos, representantes de una ideología específica reaccionaria, en un período histórico concreto y con una intención muy clara. Y usada después con intenciones semejantes por individuos pertenecientes a la misma tradición ideológica, como don Marcelino Menéndez y Pelayo. Quien la use ahora no podrá, lo quiera o no, desprenderla de esa ganga ideológica y teñirá sus propios razonamientos con ella.

[21] «Exotismo y modernismo», en *Direcciones*, 84-111.

hispanoamericana en una cultura *moderna* con ambiciones de universalidad.

Lo cual no significa que los modernistas rechazasen su patrimonio hispánico. ¿Cómo hubieran podido hacerlo? La cuestión es nuevamente ridícula. Además del fundamental factor lingüístico, es evidente que las naciones independientes americanas tenían y tienen sus raíces en un pasado compartido, en un grado considerable, con España. Y no sólo mantuvieron los modernistas relaciones frecuentes y constantes con sus colegas peninsulares, sino que se consideraban herederos y partícipes de una cultura hispánica común. Bastará mencionar, creo, los nombres de Martí, Darío y Rodó. En cierto modo, de hecho, Darío pertenece tanto a la literatura estrictamente española como a la hispanoamericana. Todo esto resulta tan obvio que apenas merecería ser mencionado, si no fuese por el hecho de que se da tanta importancia, por parte de algunos especialistas, a los mágicos conceptos de la «Hispanidad» y «lo hispánico», palabras vacías fuera de la inevitable realidad de una lengua común y un pasado compartido (pero compartido, claro está, desigualmente, según la relación metrópoli-colonia). Que la literatura hispanoamericana es «hispánica», es un hecho incontrovertible —tan incontrovertible, pero también ni más ni menos, como el de que la literatura de los Estados Unidos es «anglosajona»—. La cuestión, pues, sólo tiene sentido y sólo merece ser estudiada bajo dos aspectos: si se plantea en términos del mercado literario y de la competencia en dicho mercado entre autores y editoriales de uno y otro continente, y si se plantea en términos del significado ideológico y político del concepto de «Hispanidad».

El primer problema es sumamente complejo. Por un lado, el mercado americano ofrece una demanda virtualmente muy elástica a una industria editorial española con mayor tradición y experiencia. Y dicha industria no sólo exportaba productos españoles a América, sino que reexportaba buena parte de la producción americana [22]. Por otra parte, una industria americana en indudable expansión —y, sobre todo, la prensa— ofrecía, al parecer, ventajosas condiciones a los escritores españoles [23]. Desde el punto de vista de los autores hispanoamerica-

[22] «Los editores de Barcelona que hoy trabajan mucho, lo hacen de modo principal para la exportación y con escaso cuidado», escribía Darío (*España contemporánea*, 177). Baste recordar, en efecto, los nombres de Maucci, Montaner y Simón, etc. En cuanto a las revistas citemos como botón de muestra lo que también decía Darío de *La Ilustración Española y Americana:* «el periódico preferido de las clases altas, y eso tanto en España como en la América española». En Madrid se publicaron, entre muchísimos otros, el primer libro de Gómez Carrillo (quien años después fundaría en Barcelona *El Nuevo Mercurio), Alma América, Cantos de vida y esperanza* y un larguísimo etcétera.

[23] Unamuno escribía a Luis de Zulueta el 17 de diciembre de 1907: «Mi situación económica se ha resuelto gracias a los americanos. Entre *La Nación,* de Buenos Aires —mi tribuna de hoy—; *Caras y Caretas,* también de Buenos Aires, y *El Diario Ilustrado,* de Santiago de Chile, me han emancipado, ¡gracias a Dios!, de la prensa española. Allí pagan triple que aquí y agradecen quíntuple» [M. DE UNAMUNO-L. DE ZULUETA: *Cartas (1903/1933)*, ed. Carmen de Zulueta, Madrid, 1972, página 215]. Por otra partae, son bien conocidas las quejas sobre el desconocimiento de la literatura americana en España, por un lado, y sobre la escasa explotación del mercado americano por

nos, tenían que competir en sus propios mercados con los españoles, pero al mismo tiempo veían esos mercados ampliados con el español. Contemplada desde esta perspectiva, la cuestión hispanismo-antihispanismo sí que adquiere interés. Pero que yo sepa, casi todo está aún por hacer en este campo [24].

En cuanto al segundo problema, ya se ha observado repetidamente, y por parte de casi todos los especialistas, que el sentimiento pro-hispánico se agudiza y se hace predominante hacia el final del período modernista. Ello refleja, indudablemente, una reacción contra la agresión imperialista estadounidense, bajo la forma de las sucesivas intervenciones en Cuba y Puerto Rico, en el asunto de Panamá y en la crisis venezolana. Pero también, y quizá, como ha sugerido Halperín Donghi [25], sobre todo, tiene que ver con un acercamiento de los intelectuales a la oligarquía bajo la reciente amenaza del activismo proletario. Parece indudable que la idea de la «Hispanidad» ha sido siempre ingrediente esencial de la ideología conservadora de una oligarquía que se complacía (y se complace) en insistir en la pureza de su genealogía hispánica como justificante de una superioridad social, cultural y racial sobre los estratos indios y mestizos y/o las comunidades inmigrantes italianas, alemanas, judías y «turcas» (e incluso, claro está, «gallegas») [26]. En relación con esto, Halperín ha llamado también la atención sobre el hecho de que ese creciente énfasis en la «Hispanidad» corre parejo con un idéntico énfasis en el catolicismo, como es obvio en Darío, hombre a quien, añade Halperín, resultaría difícil definir como un espíritu devoto [27]. Tenemos ahora un estudio sobre el desarrollo y la función de la idea de «Hispanidad» en España, que asienta firmemente la hipótesis de la significación conservadora y estrechamente política del concepto [28]. Convendría insistir en el tema desde el lado hispanoamericano.

Ahora bien, si la atracción del patrimonio hispánico es tan importante en el Modernismo como la de los modelos europeos, y sobre todo

---

los editores y libreros españoles, por el otro. Hay una primera aproximación al tema en RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA: «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», *Revista de Occidente*, segunda época, XXIV, núm. 71 (1969), 217-28.

[24] La importancia del tema y la necesidad de estudiarlo han sido señaladas por JOSÉ-CARLOS MAINER: *La edad de plata (1902-1931)*, Barcelona, 1975, págs. 85-86. Véase asimismo un documento interesante en RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA: «La editorial Sempere en Hispanoamérica y en España», *Revista Iberoamericana*, núm. 69 (1969), 551-55.

[25] TULIO HALPERÍN DONGHI: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, 1969, páginas 294-95.

[26] Que la insistencia en la «hispanidad» como defensa social vence en un momento determinado, y a consecuencia de la amenaza doble del proletariado y la nueva pequeña burguesía, al liberalismo inmigratorio de la oligarquía rioplatense es la conclusión que se desprende con fuerza del agudo libro de GLADYS S. ONEGA: *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Santa Fe, 1965, especialmente págs. 31-48 y 114-32. Véase también CARL SOLBERG: *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*, Austin y Londres, 1970.

[27] *Historia contemporánea*, 295.

[28] FREDERICK B. PYKE: *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and their relations with Spanish America*, Notre Dame y Londres, 1971. El libro contiene valiosos datos para el estudio de la cuestión desde el otro lado.

franceses, de modo semejante el localismo se halla tan presente en él y le es tan esencial como el cosmopolitismo. Cosa lógica: esta nueva cultura, que aspira a ser igual a la europea, quiere ser, según los casos, argentina, chilena, uruguaya, mexicana o lo que sea. Es éste un aspecto del Modernismo que se suele ignorar, y se comete al hacerlo un grave error. El motivo de tal negligencia es que al no ajustarse a una imagen preestablecida del Modernismo, esa cara del movimiento es desechada *a priori*. Lo cual no tiene justificación metodológica alguna si se piensa, cosa que no se suele hacer, que, por ejemplo, el Lugones que escribió los verlenianos *Crepúsculos del jardín,* es el mismo Lugones que escribió *La guerra gaucha* (ambos libros publicados en 1905); que el Manuel Ugarte autor de *Jardines ilusorios* y *Paisajes parisienses,* lo es también de los *Cuentos de la Pampa,* o que en la presentación de la revista *Cosmópolis,* se defiende por igual el «modernismo» (representado por Ibsen y Verlaine), el internacionalismo vagamente socialista y el nacionalismo criollo [29].

Y, sin embargo, en oposición a este localismo, pero también al cosmopolitismo, el Modernismo es igualmente un movimiento panamericanista. Bastará simplemente, creo, mencionar los nombres de Martí, Rodó, el propio Darío. Claro que no hay que olvidar aquí el prestigio, por puramente ideal que fuera, del panamericanismo bolivariano, pero el elemento crucial me parece que es otro: las reducidas dimensiones de los mercados literarios nacionales y la necesidad de crear uno mayor interamericano. Y en el caso de los países más pequeños y más subdesarrollados —repúblicas centroamericanas, Bolivia, Ecuador, Paraguay—, la carencia casi absoluta de cualquier vida cultural. El ejemplo de Darío vuelve a ser el más obvio, pero desde luego, no el único. Ricardo Jaimes Freyre es un escritor boliviano porque nació en Bolivia, pero por nada más. Matizando más, seguramente no se trata sólo de las dimensiones del mercado, sino también, por paradójico que pueda parecer, de su aislamiento. Es la distancia que separa, digamos, a Lima de Europa (¿cuántos días de barco?, ¿cuántos barcos al año?) y, a la vez, de Buenos Aires o Caracas, la que otorga tanta importancia a la relación, epistolar y directa, con colegas de allende las fronteras. El escritor visitante que llega de Buenos Aires o Caracas trae no sólo noticias de una Europa que le es relativamente accesible, sino, sobre todo, el saludo de los jóvenes intelectuales, que en Buenos Aires o Caracas trabajan por lo mismo que el limeño, y con él, la confirmación de que no se está solo, la consoladora idea de que se pertenece a una internacional cofradía del espíritu. Por

[29] *Los Redactores* [Pedro-Emilio Coll, Pedro-César Domínici, L. M. Urbaneja Achelpohl]: «Charloteo», *Cosmópolis,* I, núm. 1 (1894), 1-5.

aquí es por donde se ha de explicar, sobre todo, me parece, el panamericanismo modernista.

Y en relación con esto, tengo que hacer intervenir otro nuevo elemento también opuesto por un igual al cosmopolitismo y al hispanismo. Me refiero a lo que algunos críticos llaman «indigenismo». Un nombre no demasiado apropiado, porque el «indigenismo» modernista (el de «Momotombo», «Caupolicán» y «Tutecotzimí»; el de *Alma América;* el de los *Cantos augurales,* de Vasseur; el de *La raza de bronce,* de Nervo) no consiste en la idealización de las poblaciones indias coetáneas, sino en la mitificación del pasado precolombino y, sobre todo, de una supuesta eterna naturaleza americana, de la selva y la cordillera, el cóndor y la palma, y del héroe indio como parte integrante de esa misma naturaleza. Se trata de un intento, en otras palabras, de crear una mítica americanidad producto directo de fuerzas telúricas y caracterizada, por lo mismo, por un vitalismo natural y primitivo, que contrastaría con la artificiosidad decadente del supuesto espíritu europeo, y en este sentido, el nombre de «mundonovismo», utilizado por algunos. me parece muy adecuado. Me limitaré a citar a Martí:

> Las voces del torrente, los prismas de la catarata, los penachos de espuma de colores que brotan de su seno y el arco que le ciñe las sienes son el cortejo propio, no mis palabras, del gran poeta en su tumba. (...) «¡Heredia!», dijo la América entera; y lo saludaron con sus cascos de piedra las estatuas de los emperadores mexicanos, con sus volcanes Centroamérica, con sus palmeras el Brasil, con el mar de sus pampas la Argentina, el araucano distante con sus lanzas [30].

He aquí, lado a lado, las ruinas precolombinas, la orografía, la vegetación y el indígena como partes casi indistinguibles y, a la vez, símbolos del alma de América; más, del alma *que es* América —y permítaseme hacer notar que estoy parafraseando el famoso título de Chocano—. Nada hay de extraño ni exclusivo en este nuevo nacionalismo ahistórico, irracionalista y racial, y también monumentalista: baste citar a Wagner, cuyo mayor mérito consistía, según el modernista catalán Joan Maragall, en ofrecer una fórmula idónea para la «compenetración del arte y la vida de cada pueblo». Este mismo hombre precisamente escribía en 1904, y en un artículo titulado *Alma catalana,* que «el alma de un pueblo es el alma universal que brota al través de un suelo» [31]. En Hispanoamérica operaban, sin embargo, dos circunstancias peculiares que debieron de contribuir a la adaptación y consolidación de este típico nacionalismo

[30] «Heredia. Discurso pronunciado en Hardman Hall, Nueva York», *OC,* vol. V, La Habana, 1963, págs. 175-76. Citado por Henríquez Ureña: *Breve historia,* 63-64.

[31] «Wagner fuera de Alemania», *Diario de Barcelona,* 6-XII-1899, y «Alma catalana», *Revista Alma Española,* 24-I-1904, en Joan Maragall: *Obres completes,* vol. II, Barcelona, 1961, págs. 116 y 681, respectivamente.

finisecular: *a)* el origen colonial de una oligarquía que si, de una parte, recurría a su ascendencia española como justificación de su superioridad sobre las otras clases sociales, de otra, se veía obligada, a la hora de forjarse una ideología nacionalista, a prescindir de la historia, a fin de establecer diferencias claras con la vieja metrópoli, y *b)* la necesidad de elaborar una ideología hegemónica que asimilase no sólo al elemento indio y mestizo, sino también al inmigratorio de procedencia no española. Sobre este punto, quizá el más importante, tendré que volver más tarde.

Espero haber mostrado no sólo que todas estas contradicciones no pueden ser ignoradas, sino que la única esperanza de comprender el Modernismo reside en aceptarlas y tratar de explicarlas. No sólo existen, sino que he intentado dar una idea de cómo se multiplican, cómo cambian constantemente en sus relaciones entre sí y cómo se interfieren: cosmopolitismo frente a localismo, pero también americanismo frente a cosmopolitismo y frente a localismo; cosmopolitismo frente a americanismo, pero también hispanismo frente a cosmopolitismo y frente a americanismo, etc. En realidad, todo lo que vengo diciendo se hallaba ya en uno de los textos modernistas más citados, el prefacio de Darío a sus *Prosas profanas:*

> ¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños…
>
> (Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)
>
> Buenos Aires; Cosmópolis.
>
> ¡Y mañana!

*

> El abuelo español de barba blanca señala una serie de retratos ilustres: «Este, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana». Yo lo pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo! (Y en mi interior: ¡Verlaine…!)
>
> Luego, al despedirme: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París».

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?

Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces [32].

Ni que decir tiene, sin embargo, que llegar a la conclusión de que el Modernismo es un movimiento contradictorio es como no llegar a conclusión alguna. El Modernismo, al fin y al cabo, no es ni más ni menos contradictorio que cualquier otro movimiento. En realidad, la auténtica tarea empieza precisamente aquí: hay que identificar y clasificar esas contradicciones, hay que seguir su desarrollo cronológico y hay, finalmente, que encontrar aquellas otras contradicciones más profundas y fundamentales, sociales e ideológicas de las que derivan todas las demás.

No debería resultar demasiado difícil descubrir algunas pistas que apuntan hacia los impulsos más básicos del movimiento. Sin ir más lejos, el «modernismo» mismo. Resulta sorprendente que a casi nadie se le haya ocurrido empezar la investigación por la vía de acceso más obvia: la del nombre. La palabra «modernismo» no nos refiere ni al estilo ni al contenido en sí mismos, sino a una determinada cualidad de ambos. «Modernismo» significa, literalmente, «tendencia o aspiración a la modernidad, a ser moderno». Pero «modernidad» y «moderno» son términos intrínsecamente relativos, que requieren la presencia de un modelo exterior cambiante. Quede claro, además, que, como advirtió un estudioso del Modernismo catalán, criticando precisamente a Onís, «modernismo» no equivale a «modernidad», sino que es la tendencia hacia ella: presupone, por tanto, un punto de partida actual que no es «moderno», sino al revés, *anticuado, atrasado* [33]. Pero no quiero perderme en disquisiciones abstractas. Baste señalar que todos usamos la palabra «modernismo» con la mayor tranquilidad del mundo y sin problemas de ningún tipo para referirnos a Mustafá Kemal, o a los japoneses que apoyaron la apertura de su país al comercio y las influencias de Europa y los Estados Unidos, o a movimientos semejantes de laicización y europeización en los países musulmanes, o a los movimientos dentro de la Iglesia católica de conciliación del dogma con la ciencia. El mismo especialista catalán ya citado definió el Modernismo, con gran acierto a mi modo de ver, como aquella actitud que aparece en un grupo (nacional, étnico, político, religioso, etc.) que por alguna razón siente que ha quedado rezagado en su desarrollo con respecto a los otros grupos junto a los cuales vive [34]. Como ya he insinuado antes, sospecho que un cuidadoso estudio del uso del

---

[32] *Prosas profanas, OC,* vol. II, Madrid, «Mundo Latino», 1920, págs.

[33] EDUARD VALENTÍ I FIOL: *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos,* Barcelona, 1973, pág. 22.

[34] *El primer modernismo,* 25.

término por los propios modernistas demostraría que eso era precisamente lo que querían decir [35].

Una de las implicaciones de la actitud modernista, entendida de este modo, es la carencia de importancia intrínseca de las formas o estilos literarios y, en gran medida, del contenido ideológico. Lo que importa es que sean o no modernos. Así se comprende que Pérez Petit pueda elogiar y proponer como modelos a Ibsen, Hauptmann, Tolstoi y Whitman, al lado de Verlaine, Mallarmé, Wilde y Maeterlinck: todos son igualmente modernos. O que los fundadores de *Cosmópolis* mezclen sin distinción alguna los nombres de Ibsen, Goncourt, Zola, Daudet, Taine, Bourget y Verlaine [36]. Ello también explica, por lo menos en parte, que no haya para los modernistas hispanoamericanos oposición absoluta, sino incluso compatibilidad, entre simbolismo y naturalismo. Lo fundamental es que todo eso es moderno en relación a una literatura hispanoamericana anticuada. Sería erróneo, sin embargo, a mi entender, plantear la cuestión en términos estrictamente literarios, como un simple problema de utilización de técnicas y temas literarios más al día. Lo esencial es averiguar por qué, en un momento determinado, surge esa conciencia de atraso, y para ello tenemos que ver el Modernismo como un intento mucho más amplio de introducir en las sociedades hispanoamericanas los hábitos culturales sofisticados y modernos asociados con las comunidades nacionales que dan la pauta de la «modernidad»: las de la Europa industrializada. Luis Monguió es de los pocos que han insistido en este aspecto: «En ese momento, el afán americano era la 'europeización', puesto que las naciones líderes de Europa representaban el 'éxito' económico a que aspiraban las burguesías hispanoamericanas, clases donde residía (desde la colonia) la cultura» [37]. Yo diría, con todo, que el estímulo era recíproco: si el Modernismo reflejaba los afanes de europeización de las oligarquías hispanoamericanas, también era un intento por parte de los intelectuales de impulsar a dichas oligarquías, consideradas como anticuadas y poco refinadas, por el camino de esa europeización. En otras palabras, el Modernismo sería, a la vez, producto de cierto desarrollo socioeconómico y del sentimiento de las limitaciones y la insuficiencia de ese mismo desarrollo. Ya tendré ocasión de insistir sobre este punto.

Y ello nos lleva al otro gran impulso subyacente en el Modernismo y que ya he mencionado antes: el nacionalismo. Este aspecto es a menu-

[35] Creo haber demostrado que tal es el caso en el Modernismo catalán: véase mi ya citado «Sobre el significat...», en *Aspectes,* 35-60. Ha señalado también la necesidad de estudiar el uso del término por los coetáneos, modernistas o no, MELIS: «Bilancio...», 272-75.

[36] VÍCTOR PÉREZ PETIT: *Los modernistas*, Montevideo, 1903. «Amamos el arte; nos alimentamos en los nuevos principios; vemos la expresión artística del momento. / Con Ibsen en el drama. / Con Goncourt, Zola, Daudet en la novela. / Con Taine y Bourget la crítica verdad, la que estudia el temperamento en las páginas de la obra, la que ha abofeteado la retórica y reventado los *Clarines*. / Con Paul Verlaine, el verso (...)»; LOS REDACTORES: «Charloteo», 3.

[37] «Sobre la caracterización...» (CASTILLO, 19).

do ignorado, en razón de que el Modernismo es esencialmente cosmopolita y, por tanto, antinacionalista. Ya he dicho que no veo oposición entre cosmopolitismo y nacionalismo: se trata no de abandonar lo nacional por lo extranjero, sino de ponerlo al mismo nivel. Las más de una vez citadas palabras de Nervo no dejan lugar a dudas: «Nosotros no queremos estar pintorescos: queremos ser los continuadores de la cultura europea (y si es posible, los intensificadores)» [38]. El cosmopolitismo, pues, no se opone al nacionalismo, sino que es condición necesaria de una nacionalidad sólida y moderna. Lo opuesto al cosmopolitismo no es el nacionalismo, sino el *regionalismo* pintoresco y folklórico. No se trata de la Argentina, Chile, Uruguay o lo que sea frente a Europa, sino de la Pampa y los Andes, el gaucho y el guajiro, frente a Argentina, Chile, Uruguay, etc., *y* Europa.

Ahora bien, si Monguió fue quizá el primero en sugerir la importancia decisiva de estos factores, otro especialista, el chileno Yerko Moretic, ha insistido más sobre ellos. Moretic ha formulado la hipótesis de que el Modernismo es un movimiento que refleja la crisis finisecular de las burguesías nacionales hispanoamericanas (son sus términos), ocurrida aun antes que hubieran alcanzado todo su pleno desarrollo. La falta de confianza resultante y, en consecuencia, el pesimismo ideológico de esas clases explicaría el esteticismo evasionista y el decadentismo de la literatura modernista, mientras que la reacción contra el imperialismo extranjero y, sobre todo, estadounidense, obstáculo principal a ese desarrollo, justificaría los aspectos vitalistas y nacionalistas, cronológicamente más tardíos, del movimiento [39]. El artículo de Moretic tiene el mérito de plantear el problema del Modernismo en términos enteramente nuevos y potencialmente mucho más ricos. Opino, sin embargo, que adolece de cierto esquematismo mecanicista y un mimetismo metodológico que se revelan en la postulación de un grado de desarrollo socioeconómico que no parece corresponder a ninguna realidad demasiado sólida.

En efecto, la idea que se desprende de los más competentes estudios históricos sobre el período es que la transformación de las economías hispanoamericanas en este período reviste la forma de una plena y definitiva integración en el mercado internacional, como exportadoras de materias primas, y sin la plena formación de auténticos mercados nacionales —lo que Halperín Donghi llama la «consolidación del orden neo-

[38] Citado por Luis Monguió: «De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo», *Revista Iberoamericana*, núm. 53 (1962), 75-86 (Castillo, 259). Lo señala también Bernardo Gicovate: *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la Poesía modernista*, San Juan de Puerto Rico-Tulana, 1962: «El escritor de entonces quiere empujar a su nación pequeña -o a su continente hacia la universalidad del reconocimiento de lo extranjero y su asimilación al mismo tiempo que ansía el reconocimiento europeo para los esfuerzos de su lengua» (en Castillo, 201).

[39] Yerko Moretic: «Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano», *Philologica Pragensia*, VIII, núm. 1 (1965), 45-53.

colonial» [40]—. Dicho de otro modo, lo que se da es un enorme crecimiento del sector primario —más concretamente de una u otra producción especializada, agrícola, pecuaria o mineral, y orientada a la exportación—, y la organización y racionalización de dicho sector de acuerdo con el modo capitalista de producción [41]. El sector secundario no sólo no registra un crecimiento paralelo, sino que parece incluso que queda rezagado en términos relativos y, en cualquier caso, se mantiene a unos niveles de producción y organización aún precapitalistas [42]. Así, está fuera de toda duda que los bienes de consumo, tanto duraderos como no duraderos, son mayoritariamente importados, y que el volumen de importaciones aumenta sustancialmente [43]. Y un estudio como el de Car-

---

[40] *Historia contemporánea*, 280-355.

[41] Como es sabido, en Argentina el crecimiento se basa en el trigo y en el retorno al vacuno: las exportaciones de carnes congeladas y de cereales, entre 1885 y 1914, pasaron, respectivamente, de 12.000 toneladas a 376.000 y de 389.000 a más de cinco millones; el área sembrada de trigo pasó de 815.000 hectáreas en 1888 a casi siete millones en 1913. Sobre el carácter radical y la importancia de esa transformación del sector agropecuario, véase JAMES R. SCOBIE: *Revolution on the Pampas. A Social History of Argentine Wheat, 1860-1910*, Austin, 1964. Véanse también JAMES R. SCOBIE: *Argentina. A City and a Nation*, Nueva York, 1971, págs. 112-216; G. DI TELLA y M. ZYMELMAN: *Las etapas del desarrollo económico argentino*, Buenos Aires, 1967, págs. 37-70 y 179-294; ROBERTO CORTÉS CONDE y EZEQUIEL GALLO: *La formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, 1967. En Uruguay la transformación es del mismo signo, aunque a escala más modesta. Véanse LUIS A. FAROPPA: *El desarrollo económico del Uruguay*, Montevideo, 1965, y JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM: *Historia rural del Uruguay moderno*, Montevideo, 1967. En México se reproduce el mismo fenómeno, aunque en el marco de una producción más diversificada. El valor global de las exportaciones pasa entre 1878 y 1911 de 40,5 millones de pesos a 288 millones, o sea un aumento de más del 600 por 100. Los productos fundamentales aquí son los mineros: los metales preciosos, cuyo porcentaje sobre las exportaciones totales desciende notablemente, pero cuya producción aumenta pese a ello en un 197 por 100 entre 1892 y 1911, y los metales industriales (cobre y plomo, sobre todo), cuya producción entre ambas fechas aumenta en un 507 por 100. También ciertos productos agrícolas de exportación como el café y el henequén. Así, mientras la tasa media anual de crecimiento de la producción agrícola entre 1877 y 1907 es sólo del 0,65 por 100, la de los productos de exportación es del 6,3 por 100, y, dentro de éstos, la del café del 3,8 por 100 y la del henequén del 7,65 por 100. La producción de esta fibra se multiplica por más de 10 entre 1877 y 1910. Véase DANIEL COSÍO VILLEGAS: *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida económica*, 2 vols., México-Buenos Aires, 1965, esp. vol. I, págs. 1-8, 94-133, 179-95 y 228-48, y vol. II, págs. 635-88 y 1090-1115. No creo necesario añadir ejemplos de otros países.

[42] Veamos el ejemplo de Argentina, según datos del segundo censo nacional (1895), que reduzco a cifras redondas: un total de 22.000 establecimientos industriales empleaban a 145.000 personas, poseían un capital global de 284 millones de pesos papel y utilizaban 2.000 máquinas y un número indeterminado de motores, con una potencia total de 30.000 HP. Las estadísticas citadas excluyen, sin embargo, los establecimientos de industria derivada del sector agropecuario (molinos, frigoríficos, etc.), que constituían la rama mayor. Las cifras mencionadas significaban un promedio por establecimiento de 6,6 empleados, 13.000 pesos de capital y menos de 1,5 HP. En 1914 el promedio por establecimiento era de casi 10 empleados, 14 HP. de fuerza motriz (pero incluyendo ahora la proporcionada por máquinas de vapor) y unos 37.000 pesos (pero las estadísticas incluyen ahora las industrias subsidiarias del sector agropecuario). El crecimiento, por tanto, no puede haber sido muy grande. Véase al respecto ROBERTO CORTÉS CONDE: «Problemas del crecimiento industrial (1870-1914)», en TORCUATO S. DI TELLA, GINO GERMANI, JORGE GRACIARENA *et al.*: *Argentina, sociedad de masas*, Buenos Aires, 1965, págs. 59-84. También SCOBIE: *Argentina*, 176-79; DI TELLA y ZYMELMAN: *Las etapas*, 46-50 y 276-376, y CORTÉS CONDE y GALLO: *La formación*, 76-80. Prácticamente la única excepción la constituye México, donde ya existía una importante industria textil orientada hacia el mercado interno. Así y todo, la diferencia de crecimiento entre el sector primario y el secundario sigue siendo enorme. Véase FERNANDO ROSENZWEIG: «La industria», en COSÍO VILLEGAS: *Porfiriato. Vida económica*, I, 311-481 y sobre todo 311-39.

[43] Veamos otra vez el caso argentino: el valor de las exportaciones en pesos oro pasa de 84 millones en 1885-86 a 349 en 1905-6; el de las importaciones, de 92 millones en la misma fecha inicial a 351 en 1910-11. En cuanto a la estructura de estas últimas representan, en promedio anual entre 1900 y 1914, cerca de un 60 por 100 de la demanda total de productos industriales, desglosado en un 20 por 100 de bienes de consumo, alrededor de un 10 por 100 de bienes de capital y cerca de un 28 por 100 de bienes intermedios (según datos de CEPAL citados por DI TELLA y ZYMELMAN: *Las etapas*, 48). Véase además la bibliografía citada en notas anteriores. México es, otra vez, la excepción: las importaciones crecieron, durante el Porfiriato, en un 25 por 100, pero su

magnani para Chile muestra con toda claridad, pese a la insistencia del autor en hablar de «desarrollo industrial», que el mayor o menor crecimiento de ese sector no se produce por diversificación de la oferta y concentración de capitales, sino a través de una multiplicación de pequeñas unidades productivas —que en el fondo habría que llamar artesanales— en las ramas de producción ya existentes. Es el cuadro que se desprende también del conocido trabajo de Celso Furtado, quien, pese a situar inicialmente el comienzo del proceso de industrialización en la época que nos ocupa, matiza después muchísimo esta primera afirmación [44]. Poca justificación parece haber, pues, para hablar de burguesías nacionales en el sentido, en todo caso, en que se habla de ellas en relación con los países capitalistas industriales. Las oligarquías, por lo demás, no se caracterizan precisamente por su falta de confianza y su pesimismo, sino más bien por todo lo contrario: ellas son, lógicamente, las primeras y máximas beneficiarias del crecimiento del sector primario y exportador. Si algún cambio se produce en sus actitudes es en un sentido expansivo y dinámico. El terrateniente y el amo de minas se desdoblan en financieros o se ven sustituidos o reforzados por modernos empresarios capitalistas. Y es ese cambio, esa organización capitalista y esa racionalización «modernizadora» del sector lo que constituye, a mi ver, una de las causas esenciales del nacimiento del Modernismo. Primero, porque cambia la tipología del oligarca, de hacendado todavía vinculado a la vida rural y a las tareas agrícolas, y de amo explotador directo de mina, a moderno capitalista, empresario, banquero, presidente o consejero de administración de sociedades anónimas. Segundo, porque hay indicios más que sólidos de que los cuantiosos beneficios que reportan la producción agropecuaria y minera y la actividad exportadora, y que no se canalizan ostensiblemente hacia la reinversión en el sector industrial, dan lugar a una expansión muy considerable del consumo de bienes importados. Los dos aspectos, claro está, aparecen íntimamente ligados [45].

---

composición muestra un descenso muy notable de los bienes de consumo (del 75 por 100 del total al 43 por 100) y, dentro de éstos, un descenso aún más acusado de los no duraderos (del 70 por 100 al 31 por 100). Pero los duraderos, en cambio, aumentaron (del 5 al 12 por 100). Véase FERNANDO ROSENZWEIG: «El comercio exterior», en COSÍO VILLEGAS: *Porfiriato. Vida económica*, II, 688-700.

[44] MARCELLO CARMAGNANI: *Sviluppo industriale e sotosviluppo economico. Il caso cileno (1860-1920)*, Torino, 1971, esp. págs. 155-63. CELSO FURTADO: *Economic Development of Latin America. A Survey from Colonial Times to the Cuban Revolution*, Cambridge, 1970, págs. 75-85 (contrástense, en particular, las págs. 77 y 84).

[45] Sobre la transformación de la oligarquía, véase, para Argentina, SCOBIE: *Argentina*, 171-74; *Revolution*, 89-152, y *Buenos Aires. Plaza to Suburb, 1870-1910*, Nueva York, 1974, *passim;* para Argentina y Chile, SOLBERG: *Immigration*, 5-7; para México, MOISÉS GONZÁLEZ NAVARRO: «La vida social», en COSÍO VILLEGAS: *Historia moderna de México. El Profiriato*, México, 1957, págs. 383-415. En cuanto al crecimiento del consumo de bienes importados, ya he señalado más arriba (nota 42) cómo, frente al descenso del consumo de bienes no duraderos en relación al total de importaciones, el de los duraderos aumenta, en cambio, del 5 al 12 por 100. Y dentro de éstos, los principales artículos eran precisamente muebles, carruajes, relojes, espejos, cristal labrado y porcelanas. Lo propio ocurre con las manufacturas textiles: la importación de telas de algodón sencillas disminuye nada menos que en un 85 por 100, pero en cambio la de telas más caras se mantiene o crece. Véase ROSENZWEIG: «El comercio exterior», 691-94. Para Argentina, véase más arriba, nota 42.

Este incremento del consumo por parte de la oligarquía y su adopción de hábitos consumísticos semejantes a los de las clases dirigentes europeas son hechos recogidos y realzados por toda la bibliografía, pero de un modo a la vez muy general y vago. Por un lado, se nos ofrece la perspectiva demasiado abstracta de la visión macroeconómica con la frialdad de las cifras globales de importaciones de bienes de consumo; por el otro, la excesivamente imprecisa y fragmentaria de los datos anecdóticos citados al azar, como en el estudio de Moisés González Navarro sobre la vida social durante el Porfiriato [46]. Se necesitan con urgencia, pues, trabajos microeconómicos y de historia social sistematizada. Hay que llegar a ver exactamente qué cambios se produjeron en el consumo y cómo se produjeron, y no sólo en términos abstractos de cifras, gráficos y tendencias, sino en el del modo mismo en que afectaron las vidas de hombres y mujeres de carne y hueso. Hemos de estudiar, entre otras cosas, los cambios en la moda vestimentaria, en el asueto (bailes, diversiones, introducción de los deportes), en el transporte. Y quizá, sobre todo, en la vivienda: arquitectura, decoración interior, mobiliario, objetos de adorno. En Cataluña, los estudiosos del Modernismo han concedido tradicionalmente tanta importancia o más a la arquitectura y las artes decorativas, que a la literatura misma, y con razón: en realidad, cuando se habla de Modernismo en el contexto catalán, la idea más inmediatamente suscitada es la de los edificios y el mobiliario *modern style* o *art nouveau* [47]. Claro está que Hispanoamérica no produjo ningún Gaudí, pero no cabe duda de que en esos años del cambio de siglo, el aspecto de las calles y plazas y de los interiores de las grandes ciudades hispanoamericanas cambió radicalmente. Moisés González Navarro menciona, por ejemplo, la inauguración en 1898 de la Colonia Juárez, donde habían empezado a construir «verdaderos palacios» algunas de las mejores familias mexicanas [48]. Nada se nos dice, sin embargo, sobre cómo eran esas viviendas mismas. Pero la película *E*, de Luis Buñuel, transcurre en gran parte en una de esas mansiones, con detalle claramente *art nouveau*, de la cual se nos advierte, en un momento dado, que fue construida bajo la supervisión directa de su propietario a su regreso de la Exposición de París de 1900 —y el detalle es probablemente cierto—. Pues bien, no llegaremos a entender de verdad el Modernismo literario mientras no lo veamos como parte de un «Modernismo» mucho más amplio que afectó

---

[46] GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social*, 393-415 y 693-812.

[47] Véanse A. CIRICI PELLICER: *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951; J. F. RAFOLS: *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949, y ORIOL BOHIGAS: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, 1973.

[48] *Vida social*, 394. Para datos semejantes respecto a Buenos Aires, véase SCOBIE: *Buenos Aires*, 43-49, 127-35, y las numerosas y valiosas ilustraciones. No he podido ver RICARDO G. PARERA (ed.): *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, 1968.

todos los aspectos de la existencia de las oligarquías hispanoamericanas en esos años.

Lo que también parece haber ocurrido —y es lógico— es un crecimiento considerable del sector terciario como un concomitante de la racionalización capitalista del primario. Y con él, la aparición de una nueva pequeña burguesía urbana de *white-collar workers,* oficiales de banca, agentes de seguros y de exportación-importación, contables, etc., y de profesionales liberales, que, a su vez, desencadenaba una continuada expansión de los servicios [49]. El fenómeno, estrechamente ligado a ese crecimiento, de la vertiginosa urbanización no ofrece la menor duda: la población de Buenos Aires se ve triplicada entre 1898 y 1918 y supera el millón y medio de habitantes; la ciudad de México triplica también la suya entre 1898 y 1910 y alcanza el millón; Montevideo tiene en 1908 más de 300.000. Pero más importante que el crecimiento en sí (y un aumento cuantitativo de esas dimensiones ya implica de por sí un cambio cualitativo) es el modo en que se produce, o sea, a través de esa expansión del sector terciario y los estratos sociales medios. Quiere ello decir que las ciudades no sólo crecen, sino que pasan de pueblos grandes, de centros comerciales y administrativos de una sociedad fundamentalmente rural, a modernas aglomeraciones urbanas. No creo que haya que encarecer la fundamental importancia de ese proceso de cara a las profundas transformaciones en las necesidades y los hábitos colectivos culturales, que, como ya he sugerido, veo como el motor esencial del movimiento modernista. James R. Scobie ha estudiado recientemente el fenómeno en el caso de Buenos Aires y, aunque no se ha ocupado específicamente de sus repercusiones en las artes y las letras, su libro contiene una infinidad de pistas y sugerencias que el especialista del Modernismo sólo puede ignorar en detrimento propio [50].

No menos trascendencia tiene, sin duda, otro aspecto de ese proceso urbanizador, y es su carácter desigual, que desemboca en la hipertrofia de las capitales. Según datos censales, en 1910, el 21 por 100 de los mexicanos residían en el Distrito Federal, pero al mismo tiempo, el 71 por 100 de la población total vivía en comunidades de ¡menos de 4.000 habitantes! [51]. Buenos Aires contiene en 1914 a casi un 20 por 100 de

[49] Así, en Argentina, la población activa en la rama primaria aumenta ligeramente entre 1869 y 1895 para decrecer después hasta 1914 (36,1, 37,9 y 31 por 100); la de la rama secundaria desciende primero para recuperarse algo después (36, 25,9 y 31,2 por 100); pero la terciaria crece constantemente, pasando de 27,9 a 36,2 por 100 y a 37,8 por 100, lo que significa un aumento de casi el 75 por 100 sobre todo el período. Véase GINO GERMANI: *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico,* Buenos Aires, 1955, pág. 129. Para México, véase GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social,* 387-93. Todas estas cifras, procedentes de los censos, son sumamente inseguras, pero su valor relativo parece, mientras no contemos con trabajos críticos correctivos de las fuentes, aceptable.

[50] SCOBIE: *Buenos Aires,* passim.

[51] Mientras la población del Distrito Federal crece durante el Porfiriato en un promedio anual de 7.300 habitantes, las ciudades que le siguen inmediatamente, Monterrey y Guadalajara, sólo aumentan en 2.000 y 1.700, respectivamente. Véase GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social,* 39 y 20.

todos los argentinos. Y el caso más impresionante es el de Montevideo, donde en 1900 se concentraba el 30 por 100 de la población uruguaya. Pero no es sólo eso: en la mayor parte de países, a esa monstruosa concentración de habitantes en una (o, a lo máximo, unas pocas) ciudad, correspondía el fenómeno opuesto del crecimiento de la hacienda, el rancho o el campamento como centro de población, en detrimento de la ciudad de dimensiones medias y, sobre todo, del pueblo, y el desplazamiento de la población hacia zonas nuevas, hasta entonces escasamente pobladas [52]. Esa coexistencia en el mismo ámbito nacional de la «ciudad tentacular» con el rompimiento y colonización de la tierra virgen o poco menos, de la monstruosa urbe moderna con el rancho y el campamento, tenía por fuerza que originar importantes tensiones sociales. ¿De qué modo se tradujeron en la vida cultural del país? ¿Hasta qué punto son esenciales al movimiento del Modernismo? Si, como he sugerido, hay que relacionar el Modernismo con la emergencia de una pequeña burguesía ciudadana y con la expansión misma de las aglomeraciones urbanas y, sobre todo, su conversión de —para entendernos— poblachón grande en ciudad moderna, hay que suponer que el movimiento fue en su entraña misma profundamente antirrural. Todo lo que éste tiene de deliberadamente artificioso, de valoración de lo artificial, lo cosmético, lo ordenado sobre lo natural, ingenuo y espontáneo se explicaría —se debe explicar— en gran parte por ahí. Y también cierta visión trágica y negativa de la naturaleza como las fuerzas del caos y del mal, visión que no se suele considerar como modernista cuando lógicamente no es sino el complemento inseparable de ese esteticismo cosmopolita con el que más a menudo se tipifica el movimiento. Uno podría sentirse inclinado a concluir que el Modernismo no hace sino prolongar la vieja dicotomía entre civilización y barbarie y la solución que ya le daban los Sarmiento y compañía. Pero la relación dista mucho, me parece, de ser tan sencilla y unilateral. Porque, como ya he apuntado, el proceso urbanizador es uno de los polos de una transformación que opera también en el sentido opuesto. Y de lo que no cabe duda es que ese crecimiento urbano es una consecuencia de la expansión de la economía agrícola, ganadera y minera. Que en muchos casos coincide, además, con el desplazamiento de las zonas de desarrollo a las regiones periféricas, más agrestes, menos civilizadas, como ocurre en México con el norte y el Yucatán del hene-

[52] En México, por ejemplo, mientras el número de *campamentos* y *ranchos* aumenta en términos absolutos y relativos, el de ciudades, villas y pueblos sólo aumenta en términos absolutos. Las localidades más abundantes y las que registran un mayor aumento absoluto y relativo son los ranchos, que pasan de ser un 42 por 100 de todas las localidades en 1877 a un 69 por 100 en 1910. El número de pueblos, en cambio, aumentó escasamente y su importancia relativa descendió del 18 al 7 por 100. Por otra parte, los mayores crecimientos de población (con la excepción del Distrito Federal y el estado de Veracruz) se dieron en los estados norteños, hacia los cuales se orientaron también mayoritariamente los movimientos migratorios internos. Véase GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social*, 35-37 y 21-31. Para Argentina, véase SCOBIE: *Revolution*, 55-70.

quén o en Chile con el norte salitrero. Pero lo que no hay que olvidar, sobre todo, es que la expansión del consumo de los sectores urbanos, que, como he dicho, es posiblemente uno de los estímulos esenciales en el nacimiento del Modernismo, depende estrecha y directamente del crecimiento del sector primario exportador, agropecuario o minero. Quiero decir que las importaciones de bienes de consumo para los nuevos y viejos habitantes de esas ciudades en enorme expansión sólo son posibles porque se pagan con las exportaciones de lo que producen las zonas rurales agrícolas, ganaderas o mineras. Que los sofisticados productos manufacturados que se traen de París o Londres, se pagan con el trigo y las carnes de las Pampas. Que ese Montevideo de donde surge y donde triunfa el batllismo, que recluta sus huestes en las nuevas clases medias, vive de lo que produce y exporta ese interior rural, donde todavía es el más fuerte el partido Blanco y donde la estancia sigue siendo el núcleo fundamental de población y la forma básica de la organización social. La dialéctica socioeconómica campo-ciudad es, pues, sumamente compleja, y sospecho que lo debe de ser igualmente la que se establece entre ambos polos en la literatura. Bajo ese prisma, habría que considerar como parte integrante del mismo movimiento modernista a una literatura que, en el polo opuesto, a la que he aludido antes, presenta lo rural y la naturaleza como la juventud, la fuerza creadora, la salud, la sangre nueva, la Vida con mayúscula, frente a la ciudad como epítome de decadencia, perversión debilitadora, orden frío y paralizador. En el caso del Modernismo catalán esa oposición es una de las contradicciones motrices esenciales de la evolución del movimiento, sin que, al mismo tiempo, resulte posible establecer una clara división entre ambas posiciones y adscribir lo modernista exclusivamente a una de ellas. En distintos momentos una u otra aparece como la dominante, y es a través de esa alternancia como progresa el Modernismo, pero jamás se excluyen totalmente y encontramos a los mismos nombres tanto detrás de la una como de la otra. Habría que ver si lo mismo ocurre con el Modernismo hispanoamericano, y sospecho que la respuesta sería afirmativa.

Una vez planteada la plausibilidad de la relación del Modernismo con el proceso urbanizador y la emergencia de una pequeña burguesía, ¿es posible ir más lejos y precisar algo más la naturaleza de esa relación? La primera posibilidad que hay que someter a examen es la de que la relación sea inmediata y directa, es decir, que la iniciativa de la modernización cultural corresponda precisamente a esos sectores pequeño-burgueses, frente a una oligarquía todavía muy vinculada a formas de vida, actitudes e ideología tradicionales y tradicionalistas. Para empezar, habría que comprobar si es cierta la impresión que uno tiene, y que, por ejemplo, Moretic da por buena, de que es precisamente de ese sector de

donde proceden mayoritariamente los escritores modernistas, de si el escritor pequeñoburgués desplaza efectivamente en esa época al que David Viñas llama «escritor-gentleman» [53]. Pero aun cuando un estudio detenido de la cuestión confirmase dicha impresión (como parece que lo haría), queda todavía por ver si la literatura producida por esos hombres refleja los anhelos e intereses del sector de donde proceden en oposición, más o menos clara, con los de la oligarquía. Y aquí ya surgen dudas más que considerables. Uno de los modos posiblemente más fructíferos de abordar este problema sería el de la investigación del Modernismo uruguayo en su relación con el batllismo. Porque el batllismo sí que parece indudablemente un movimiento con origen y base en la pequeña burguesía. Pero nuevamente la impresión superficial es que esa relación a que aludo, si bien existente e incluso estrecha, no es menos inestable y relativamente efímera [54]. Por otra parte, no hay que olvidar el hecho fundamental de que esa expansión misma de los sectores medios es un fenómeno inducido por el crecimiento del sector primario controlado precisamente por la oligarquía, y que no sólo la continuidad de dicha expansión, sino la supervivencia misma de los propios sectores dependen directamente del sostenido crecimiento de esa economía exportadora y, por tanto, de la consolidación cada vez mayor de la hegemonía oligárquica. James Scobie ha defendido de un modo sugestivo y bastante convincente la idea de que las formas de comportamiento de la sociedad porteña revelan en el fondo, bajo la capa de ciertas formas novedosas y modernas, la persistencia del prestigio de los valores éticos y culturales de la vieja oligarquía [55]. Y puesto que de Argentina hablamos, convendría complementar la investigación que he propuesto de la relación Modernismo-batllismo con la del mismo movimiento y la Unión Cívica Radical, cuyas raíces no parecen hundirse tanto en la pequeña burguesía urbana y que ha sido interpretada como la forma concreta externa de un proceso interno de «modernización» política [56]. A fin de cuentas, en el propio batllismo se ha visto un movimiento no tanto de transformación directa de la estructura del poder en Uruguay, como de presión sobre la oligarquía para obligarla a aceptar una reorganización política más moderna con la finalidad precisamente de mantener intacta su hegemonía [57].

---

[53] DAVID VIÑAS: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, 1971, págs. 32-46.

[54] A este respecto convendría estudiar bien los casos de Rodó, Pérez Petit y Reyles.

[55] SCOBIE: *Buenos Aires*, 217-49.

[56] EZEQUIEL GALLO (hijo) y SILVIA SIGAL: «La formación de los partidos políticos contemporáneos: la U. C. R. (1890-1916)», en DI TELLA, GERMANI, GRACIARENA: *Argentina, sociedad de masas*, 124-76.

[57] HALPERÍN DONGHI: *Historia contemporánea*, 323-26. Sobre el impacto político de esta aparición de una «clase media» existe un libro a mi modo de ver lleno de defectos (caracterización de esa clase media según sus «valores», explicación de su crecimiento como simple resultado de un «cambio tecnológico», convencimiento apriorístico de que todos los males de Latinoamérica proceden de la «debilidad» de ese sector frente a los dos sectores «extremos», etc.), pero supongo que

Es bien posible que no sea otra la significación del Modernismo: no se trataría tanto de que la nueva clase media introdujera e hiciera triunfar sus propios nuevos hábitos culturales, como de que, simplemente por su existencia misma, presionara sobre la oligarquía para que ésta acelerara el proceso de transformación y renovación de los suyos, proceso iniciado ya, de todas maneras, por la misma racionalización del modo de producción de la economía que ella sola controlaba.

Como digo, la manifestación más inmediata y más importante de dicha presión consistió probablemente en el simple aumento numérico mismo de esos sectores pequeñoburgueses. Porque esa expansión debió de comportar una ampliación sustancial del mercado y un aumento considerable de la demanda de bienes de consumo. Con ello se sentaban las bases para el inicio de un proceso de sustitución de importaciones, que si en otras ramas había de verse retrasado porque resultaba más sencillo y más rentable seguir importando y pagando a base de incrementar las exportaciones, en la de lo que podíamos llamar bienes culturales tenía probabilidades de implantarse más temprano, por cuanto no se requerían importantes inversiones previas en infraestructura y bienes de capital y por cuanto la sustitución era posible sin alterar demasiado la organización artesanal de la producción. Así, el Modernismo reflejaría no sólo el incremento de la importación de bienes culturales, la diversificación de la demanda y su orientación hacia los productos más nuevos del extranjero, sino también la sustitución de productos importados por otros de origen local, pero de las mismas características «modernas» de los foráneos. Es posible incluso que cada fenómeno corresponda básicamente a una fase distinta. Donde mejor se puede examinar la cuestión es en el campo de las diversiones colectivas, deporte, baile y, sobre todo, teatro. Esta es la época en que los intelectuales rioplatenses discuten incesantemente la cuestión del «teatro nacional» y en que los Podestá pasan de *troupe* de saltimbanquis a compañía teatral. Que es entonces cuando el teatro *autóctono* se consolida como espectáculo socialmente respetable y de ambiciones «cultas», es cosa que ofrece pocas dudas [58]. Pero el modo como se desenvuelve dicho proceso está aún por estudiar, pese a la relativamente abundante bibliografía. No basta con mencionar a los Podestá, a Payró y a Sánchez. Hay que saber cuánto y qué teatro veían los bonaerenses y montevideínos y quién se lo proporcionaba;

---

de consulta obligada por el momento: JOHN J. JOHNSON: *Political Change in Latin America. The Emergence of the Middle Sectors*, Stanford, 1958.

[58] VICENTE ROSSI: *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Río de la Plata, 1910 (recientemente reeditado en Buenos Aires, 1969, con un estudio preliminar de J. A. DE DIEGO que proporciona bibliografía adicional sobre la polémica en torno al «teatro nacional»); MARIANO G. BOSCH: *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, 1929; LUIS ORDAZ: *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, 1951², esp. págs. 37-148; WALTER RELA: *Historia del teatro uruguayo, 1888-1968*, Montevideo, 1969.

cómo y por quién se introducen las compañías y los autores autóctonos, y cómo compiten unas y otras con los extranjeros. Algo de esto ha hecho ya para México, Moisés González Navarro, y su trabajo se puede ahora completar gracias a los numerosos datos recopilados por Reyes de la Maza [59]. Un examen (no demasiado detenido, lo confieso) de dichos datos permite trazar un panorama evolutivo que no puedo documentar debidamente aquí, pero que sigue los siguientes pasos: presión sobre las compañías extranjeras, españolas, francesas e italianas, para que ofrezcan un repertorio más moderno e introduzcan en el país a los Ibsen, Hauptmann, Sudermann, etc. (y, cómo no, Wagner), renovación en la que los italianos son los primeros; aparición de compañías autóctonas, como la de Virginia Fábregas, y apoyo a ellas frente, sobre todo, a las españolas, y, finalmente, inclusión de obras autóctonas de tipo moderno en el repertorio de dichas compañías.

Algo parecido hay que hacer en el terreno del arte. ¿Surgen escultores y pintores indígenas? ¿Cotizan sus obras las clases pudientes? ¿Nacen galerías y marchantes y se convierten las exposiciones en un hecho habitual? Mi ignorancia es en este punto absoluta. En Cataluña eso es, desde luego, lo que ocurre, y aún otra cosa muy importante, que también habría que estudiar en el contexto hispanoamericano: el surgimiento y rápida expansión de la industria de las reproducciones gráficas de obras y objetos de arte, en forma suelta o en álbumes y revistas enteramente dedicadas a ese propósito. Sabemos, por ejemplo, que Casal conocía las obras de Moreau a través de reproducciones en *El Museo Ideal* [60]. ¿Y los carteles y el dibujo publicitario en general? [61]. Nada ofrece una ilustración más obvia de la inmediata relación entre la expansión del consumo y no sólo la ampliación de las posibilidades profesionales de los artistas, sino la misma introducción y universalización de ciertos gustos y de ciertos estilos.

Pero donde también hay que emprender este tipo de investigación y donde sus resultados han de ser más directamente relevantes para el estudio de la literatura modernista es en el campo de la industria editorial y el comercio del libro. ¿Surgen establecimientos tipográficos modernos y editoras comerciales? ¿Qué tipos de libros se publican?

---

[59] González Navarro: *Vida social*, 749-812; Luis Reyes de la Maza: *El teatro en México durante el Porfirismo*, vols. II y III, México, 1965 y 1968.

[60] Robert Jay Glickman: «Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, núms. 1-2 (1972-73), 101-35.

[61] Darío decía en 1899 que el cartel publicitario estaba todavía en mantillas en Hispanoamérica («El cartel en España», *España contemporánea*, 281). También en *España contemporánea* (334), Darío proporciona algunos datos, vagos pero interesantes, sobre el arte en Buenos Aires: las exposiciones madrileñas no le parecen superiores a las que organiza en la capital argentina Artal en la galería de Witcomb; al contrario: mucho de lo que en Madrid no se vende por novedoso, se coloca bien en Buenos Aires, «en donde, más o menos, se empieza a gustar el buen arte, y hacen competencia los pintores franceses e italianos». Sabido es, por lo demás, que el propio Darío, durante su estancia bonaerense, ejerció de crítico de arte y se relacionó con varios pintores. Más datos en Oliver Belmás: *Este otro Rubén*, 232-55.

¿Nacen colecciones? ¿Se establecen negocios libreros importantes? En un artículo publicado en *Revista de América,* «Brocha Gorda» se refiere a una librería de lance de la Boca donde se podían encontrar ejemplares de segunda mano de D'Annunzio (¿traídos, supongo, por algún inmigrante?) y también a las «grandes librerías» del centro bonaerense: ¿Como las de Espiasse, Moen, Joly, Mazzuchi, Escaray, donde se aceptaban suscripciones a la mencionada publicación? ¿O las de Peuser, Jacobsen y Lajouane, que Darío en 1899 encuentra muy superiores a las de Madrid? [62]. ¿Es posible determinar con cierta aproximación el volumen y la evolución del consumo de libros? Las perspectivas de una demanda creciente debían de ser bastante prometedoras, cuando editoriales francesas como Garnier se aventuraban a publicar en castellano con miras a la exportación. Nadie, que yo sepa, ha estudiado este asunto de las ediciones parisienses de libros hispanoamericanos. Por otra parte, en México, por ejemplo, las quejas a propósito de la importación de libros extranjeros a costa del desarrollo de la industria local, aun después del arancel de 1892, son muy frecuentes [63]. Todo esto constituye un tema muy complicado, sobre el que no conozco (aparte de los prometedores avances de un trabajo de Fornet sobre el libro en Cuba) [64] nada y en cualquier caso, si algo existe, ningún especialista del Modernismo lo ha utilizado. La impresión general, sin embargo, es que en esta época se producen, en este sector, cambios cuantitativos y cualitativos de importancia. Es una impresión que hay que confirmar y precisar. Un factor indicativo es el de la innegable proliferación de la literatura periódica. Tomando como base, por ejemplo, el inventario de Lafleur, Provenzano y Alonso —y excluyendo las publicaciones de tipo erudito y los órganos de instituciones oficiales—, el número de revistas —literarias, se entiende— nacidas (y en la mayoría de los casos también fallecidas) en Buenos Aires, entre 1890 y 1900, es de siete semanarios, cuatro quincenales y ocho mensuales, y las cifras para 1900-1905 son ocho, ninguna y seis, respectivamente [65]. Claro que también suelen ser muy efímeras (aunque habría que aclarar qué se considera como efímero en este género tan particular), pero eso es simplemente un dato a tener en cuenta y no un hecho que reste importancia al fenómeno en general: proliferación e inestabilidad son las dos caras de

[62] «Brocha Gorda»: «Buenos Aires pintoresco. La Boca», *Revista de América,* núm. 2 (1894), 27 (edición facsimilar de Boyd G. Carter, Managua, 1967). La referencia a las librerías figura en la última página de cada número. Rubén Darío: «Libreros y editores», *España contemporánea,* 171.

[63] Rosenzweig: «La industria», 365-68 y 477-80.

[64] Ambrosio Fornet: «Literatura y mercado en la Cuba colonial (1830-60)», «La lectura: proletariado y cultura nacional» y «El ajuste de cuentas: del panfleto autonomista a la literatura de campaña», *Casa de las Américas,* XIV, núm. 84 (1974), 40-52; XVI, núm. 93 (1975), 22-32, y número 100 (1977), 49-57; Id.: «Criollismo, cubanía y producción editorial (1855-1885)», *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente,* núm. 17 (1975), 109-21.

[65] Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso: *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967,* Buenos Aires, 1968², págs. 13-57.

un mismo proceso y reflejan posiblemente la creación de una demanda y al mismo tiempo su debilidad. La trascendencia del fenómeno ha sido señalada repetidamente y existe ya una considerable literatura sobre las revistas de la época, pero hasta ahora se ha limitado básicamente al estudio bibliográfico y descriptivo [66]. Hay que profundizar más sobre el tema y plantearse cuestiones como las de los equipos literarios de cada revista, sus posibles cambios de orientación, su impacto sobre el público, las relaciones entre ellas, las fuentes de financiación, la existencia y naturaleza de anunciantes, etc. Además, hay que evitar el trazar fronteras demasiado estrictas entre revistas literarias y de otra clase y abordar la cuestión general de la proliferación de la literatura periódica de todo tipo, como ya he insinuado antes. Sin olvidar los diarios, cuya importancia para el estudio de la literatura ha sido señalada más de una vez [67]. También en este caso los estudiosos coinciden en observar que es en este período cuando ocurre el «gran salto de las publicaciones semidoctrinarias, semiinformativas de corta tirada, a los grandes diarios comerciales de fuerte circulación y bajo precio» [68]. Y se suele indicar también el considerable espacio que estos nuevos diarios conceden a la colaboración literaria, a veces con la creación de páginas especializadas o incluso suplementos, como, por ejemplo, el de *La lei* [69]. Pero nuevamente, ¿se ha estudiado esta transformación de la prensa diaria y su papel en la vida cultural y literaria? No he podido consultar historias del periodismo, como las de Galván Moreno, Juan Rómulo Fernández, Silva Castro, etc., y no me atrevo a negar, sino sólo a preguntar. Otra vez hay que decir, sin embargo, que si algo se ha hecho en ese sentido, los especialistas en Modernismo no lo han utilizado, como no han utilizado los periódicos mismos salvo, todo lo más, para recuperar —arrancándolos al propio tiempo de su contexto— artículos inéditos de Darío, Gutiérrez Nájera, Martí o algún otro pájaro gordo.

Para pasar a otro punto, si la existencia de este proceso de sustitución de importaciones se confirma, como me parece que habrá de ser, es muy posible que sea la necesidad de sostenerlo, de proteger la producción local frente a las importaciones, lo que explique, en parte, el aspecto nacionalista del Modernismo. Al propio tiempo, sin embargo, los modernistas no pueden renunciar al cosmopolitismo europeizante, antes al contrario, pues su propia supervivencia como productores (es-

[66] JEFFERSON REA SPELL: «Mexican Literary Periodicals of the Nineteenth Century» y «Mexican Literary Periodicals of the Twentieth Century», *PMLA*, LII (1937), 272-312, y LIV (1939), 835-52; BOYD G. CARTER: *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, México, 1959, págs. 13-18; STURGISS E. LEAVITT: *Revistas hispanoamericanas; índice bibliográfico*, Santiago de Chile, 1960; JOHN M. FEIN: *Modernismo in Chilean Literature: the Second Period*, Durham, N. C., 1965, dedica gran espacio a las revistas modernistas chilenas, págs. 39-89.

[67] Entre otros por MAX DAIREAUX: *Panorama de la littérature hispano-américaine*, París, 1930, página 274, y CARTER: *Las revistas*, 18.

[68] COSÍO VILLEGAS: *Historia. El Porfiriato. Vida económica*, I, 368.

[69] FEIN: *Modernismo*, 63-68.

critores, pintores, dramaturgos, etc.) depende de la continuada expansión del consumo y del mantenimiento de un alto nivel de sofisticación en los hábitos de ese consumo. Y la «modernidad» cultural misma, ejemplificada en los países industriales avanzados, implica la novedad y la moda como mecanismos esenciales. Pero es que además explicar el nacionalismo modernista simplemente como reflejo del proteccionismo cultural sería, a mi parecer, simplista e incorrecto. Otros factores intervienen, sin duda alguna, ajenos, ahora ya, a la dinámica interna misma del sector. Uno de ellos podía ser el de la integración de los respectivos mercados domésticos. Poca duda cabe que, en la medida en que se produce, dicha integración ocurre como un fenómeno concomitante y dependiente de la incorporación al mercado internacional en la forma que ya se ha dicho. El problema reside precisamente en saber en qué medida se produce. Los signos más claros de integración quizá se den en México, pero México es un caso especial porque ya contaba con una industria textil y porque las zonas más marginales hasta entonces son las que contienen los nuevos productos exportables, como ya he dicho antes. Esta segunda situación se da también en Chile. Al mismo tiempo, es evidente que en México mismo vastas zonas y enormes sectores de la población se mantienen al margen del circuito económico capitalista. La cuestión crucial quizá sea entonces la del surgimiento en la clase dominante de la ambición consciente de integrar y centralizar el territorio y la población en un mercado nacional, más que la creación misma de dicho mercado. Y por aquí volveríamos otra vez, por un camino distinto, al problema de la tensión entre la urbe y el interior y su reflejo en la literatura.

Pero un factor mucho más importante en el nacionalismo modernista es, a mi modo de ver, el de la cuestión inmigratoria. El Modernismo ha sido ya relacionado con la inmigración, entre otros, por Monguió, quien ve en ella uno de los vehículos esenciales de la introducción de hábitos e ideas nuevos [70]. Sin que por ello pretenda negar esta función a los inmigrantes, no creo que su relación más fundamental con las transformaciones modernistas sea esta tan directa. Desde luego, no cabe duda de la importancia de su papel en la importación de ciertas ideologías y actitudes políticas asociadas con el movimiento obrero [71]. Y, por ejemplo, los propietarios de las librerías bonaerenses que he mencionado antes tenían nombres franceses, italianos y germánicos. Sin embargo,

---

[70] MONGUIÓ: «Problemática» (CASTILLO, 265).

[71] MOISÉS POBLETE TRONCOSO: *El movimiento obrero latinoamericano*, México, 1946; SAMUEL L. BAILY: *Labor, Nationalism and Politics in Argentina*, New Brunswick, N. J., 1967; S. FANNY SIMON: «Anarchism and Anarcho-Syndicalism in South America», *Hispanic American Historical Review*, XXVI, núm. 2 (1946), 38-59; y sobre todo, JACINTO ODDONE: *Historia del socialismo argentino*, Buenos Aires, 1934, y DIEGO ABAD DE SANTILLÁN: *El movimiento anarquista en la Argentina*, Buenos Aires, 1930.

plantear la cuestión en estos términos es minimizarla y dar una imagen desenfocada de la trascendencia histórica de la inmigración. Porque si Espiasse, Moen, etc., tenían nombres que sonaban a francés o italiano, ¿a qué sonaban los de sus clientes? Y más importante todavía: que sus nombres sonaran a francés o italiano, no quiere decir necesariamente que ellos fuesen franceses o italianos; es posible que fuesen ya argentinos. Se suele hablar del impacto de la inmigración sobre ciertas sociedades hispanoamericanas, y aunque la formulación no es, desde luego, incorrecta, sí es insuficiente: en la época moderna esas sociedades *se hacen* a través de la inmigración. En 1895, la población de Argentina era de 3.954.911 habitantes: un 25,4 por 100 de esa escasa población había nacido en el extranjero. En 1914, el porcentaje había aumentado hasta un 29,9 por 100; y no menos importante es el hecho de que el 70 por 100 de esos inmigrantes se hallaban comprendidos en la zona media de la pirámide demográfica, entre los trece y los cuarenta años de edad.

Ahora bien, he señalado antes la relación que creo que existe entre las transformaciones culturales del cambio de siglo, por un lado, y el crecimiento de las ciudades y la expansión de los sectores medios urbanos de la población, por el otro. Y en este contexto el papel de la inmigración resulta aún mayor. Para Buenos Aires, en 1914, el porcentaje de inmigrantes es casi el doble del nacional, 49,9 por 100, y si nos referimos a la pirámide demográfica observamos que el 80 por 100 de la población masculina bonaerense mayor de veinte años había nacido en el extranjero. El censo uruguayo de 1908 arrojaba un porcentaje de menos del 18 por 100 de extranjeros sobre el total de la población, pero más de la mitad de esos extranjeros residían en Montevideo, donde el porcentaje se eleva, por lo tanto, a cerca de un 30 por 100; además, el origen inmigratorio de buena parte del 70 por 100 de nacionales ofrece pocas dudas, si tenemos en cuenta que en 1860 la ciudad contenía un 48 por 100 de extranjeros y un 45 por 100 en 1884. En cuanto a la integración de los inmigrantes en los diversos sectores sociales, las tablas publicadas por Solberg arrojan datos sumamente significativos: en 1898, en Argentina, el 65 por 100 de las empresas comerciales estaban en manos de extranjeros y, otra vez, la proporción era aún mayor en Buenos Aires; incluso en Chile los inmigrantes, que representaban sólo el 4,1 por 100 de la población total, copaban casi el 30 por 100 de las firmas comerciales. Naturalmente, estas cifras no son demasiado significativas, como tampoco lo es el 49,2 por 100 de los empleados de comercio, porque desconocemos el tamaño de las empresas y el nivel de responsabilidad del empleo. Sí que resultan, en cambio, altamente significativas las cifras corres-

pondientes a las profesiones de ingenieros y aparejadores (51,8 por 100 en Argentina y 32,9 por 100 en Chile), de farmacéuticos (45,9 por 100 y 11,6 por 100), de arquitectos (64,9 por 100 y 15,1 por 100), de médicos (10,4 por 100 en Chile) y de periodistas (36,2 por 100 en Argentina). En resumen, y para decirlo con palabras de Juan Antonio Oddone, «inmigración y clase media son términos inseparables en la formación social del Río de la Plata». Pero, como hemos visto, incluso en sociedades como la chilena, donde el caudal inmigratorio no reviste el aspecto abrumador del Río de la Plata, la inmigración resulta, de cara a la formación de unos sectores medios urbanos, si no decisiva, sí sumamente importante [72].

Examinada bajo esta óptica, la cuestión cosmopolitismo-nacionalismo adquiere un nuevo aspecto. Ya he dicho antes que no había que ver necesariamente una contradicción entre ambos términos. Pero es que, además, para unas sociedades cuyos sectores constitutivamente ligados al proceso de modernización socioeconómica estaban formados por individuos con los más diversos orígenes nacionales, el nacionalismo implicaba por fuerza un intento de superar ese cosmopolitismo originario a partir de su propia e inescapable aceptación. En el tratamiento más corriente de la cuestión de las reacciones ideológicas frente al fenómeno inmigratorio, nacionalismo e inmigración suelen oponerse en términos absolutos. Con ello se confunden dos problemas diferentes: uno, el de las distintas reacciones de los diferentes sectores sociales frente a la inmigración y el de los cambios en dichas reacciones al compás de la coyuntura económica y política; y el otro, el de la asimilación de diversos grupos nacionales, indígenas e inmigrantes, en una nueva comunidad nacional y el de la ideología que es a la vez instrumento y reflejo de esa asimilación.

Intentaré aclararlo con algunos ejemplos: en 1907 se desencadenó en Chile una campaña contra la invasión de ingenieros extranjeros. Lo primero que hay que notar es que la actitud xenófoba se da aquí en un grupo profesional con un fuerte espíritu y organización corporativos y tradicionalmente defensor, sobre todo en sociedades tecnológicamente poco avanzadas, del *numerus clausus*. En segundo lugar, y esto es aún más interesante, el diputado que hizo suya la campaña en el Parlamento se llamaba Roberto... Meeks. Otro ejemplo: en 1892 el Partido Conservador chileno luchó activamente en la Cámara de

[72] Extraigo los datos que anteceden de SOLBERG: *Immigration*, 33-64; JUAN ANTONIO ODDONE: *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Buenos Aires, páginas 23, 36, 52 y 58, y GUSTAVO BEYHAUT, ROBERTO CORTÉS CONDE, HAYDÉE GOROSTEGUI y SUSANA TORRADO: «Los inmigrantes en el sistema ocupacional argentino», en DI TELLA, GERMANI, GRACIARENA: *Argentina, sociedad de masas*, 85-123. Véase también OSCAR E. CORNBLIT: «European Immigrants in Argentine Industry and Politics», en CLAUDIO VELIZ (ed.): *The Politics of Conformity in Latin America*, Nueva York, 1967, págs. 221-48. Aunque las cifras de Cornblit no siempre concuerden con las de Solberg en términos absolutos, sí lo hacen en términos relativos.

Diputados contra la importación de pedagogos extranjeros. Nuevamente hay que hacer notar la existencia de motivos económicos e ideológicos muy concretos: el Partido Conservador era el partido de la Iglesia chilena, y para la Iglesia la entrada de pedagogos extranjeros significaba una competencia en un terreno en el cual esta institución ha tenido y tiene intereses económicos muy considerables, y no digamos ideológicos. Otra vez también, hay que llamar la atención sobre los nombres de los diputados conservadores activos en la campaña: Julio Zegers y Carlos Walker. Asimismo, entre los argentinos que produjeron literatura antiinmigratoria econtramos apellidos como Ferrarotti, Campolieti y Rossi. Criollos rancios, sin duda... [73]

Así pues, las actitudes antiinmigratorias suelen encubrir, como siempre, intereses de clase. Gladys Onega ha demostrado con acierto que la xenofobia de individuos como Mansilla, Cané, López y González refleja los temores de la oligarquía ante el ascenso social y político de una burguesía media cuya emergencia es, como hemos visto, inseparable del fenómeno inmigratorio. Pero al propio tiempo esa misma oligarquía votará leyes protectoras de la inmigración cuando necesite mano de obra barata, claro que para sustituirlas después por medidas antiinmigratorias cuando la coyuntura lo requiera. Igualmente hay que hacer notar que la diferencia de actitud ante la inmigración entre el Lugones de 1896 y el de las conferencias de 1913 es la misma que existe entre ambos Lugones en relación con el problema obrero. Las mismas causas explican la contradicción entre el Florencio Sánchez que defiende al inmigrante en *La gringa* y el que ataca al «turco» en *La pobre gente*. Pero, por otra parte, como también ha señalado Onega, cuando López, Mansilla o Cané lamentan la inmigración, lo hacen en términos de una visión nostálgica de un pasado cuyo símbolo es la estancia en su aspecto de complejo de relaciones precapitalistas [74]. Por ello, hablar de nacionalismo en su caso es básicamente incorrecto: su visión es, aún, localista, y junto con la inmigración lamentan todo el proceso de transformación socioeconómica capitalista. En cambio, al tratar del mismo problema, Sánchez, Gálvez, Ugarte y aun Lugones reflejan las tensiones creadas por la necesidad de asimilación a una sociedad ya capitalista de nuevas oleadas de inmigrantes que, por otra parte, además de contribuir a la expansión de una nueva pequeña burguesía, lo hacen también a la emergencia de un proletariado cuya creciente militancia se alimenta asimismo de ideas y actitudes importadas [75]. Aquí sí que nacionalismo e inmigración se oponen, precisamente

[73] SOLBERG: *Immigration*, 74-77, 98, 115, 154.
[74] ONEGA: *La inmigración*, 31-47. Véase también VIÑAS: *Literatura argentina*, 215-32.
[75] ONEGA: *La inmigración*, 71-113 y, sobre todo, 118-32. También VIÑAS: *Literatura argentina*, 232-40.

porque las remozadas clases dirigentes *pueden ya* defenderse de los peligros sociales de la una con el otro. Pero lo que importa notar es que la relación dista mucho de ser tan unilateral y sencilla, porque a su vez ese nacionalismo es el de una clase nacida en gran parte de la inmigración y que no puede prescindir de ese hecho. Como ya he insinuado antes, modernismo, cosmopolitismo y nacionalismo están inextricablemente ligados. No son realidades distintas y separadas, sino diferentes caras de una misma ideología.

Y ya que he insinuado la cuestión de la actitud de ciertos modernistas frente a la militancia proletaria, quisiera tratar nuevamente el problema de la relación del Modernismo con lo que entonces se llamaba la cuestión social y, de un modo más específico, el tan debatido del evasionismo modernista. Al igual que el cosmopolitismo o el nacionalismo, éste divide también a los estudiosos en campos irreconciliablemente opuestos. Mientras un Marinello condena sin remisión a los modernistas por su total falta de interés ante los más acuciantes problemas de sus sociedades, un Schulman o un Gullón niegan la existencia misma de ese evasionismo con argumentos sofísticos. Lo curioso, o quizá no tan curioso, es que unos y otros se basan, para afirmar o negar ese escapismo, en el mismo razonamiento: el de las auténticas motivaciones de los modernistas. Para Marinello, por ejemplo, los signos de compromiso social por parte de algunos escritores modernistas son meros espejismos que reflejan el esteticismo aristocrático de unos hombres que adoptan ciertos ademanes superficiales de rebelión por odio precisamente hacia una sociedad por la que no se sienten suficientemente mimados. Pero exactamente la misma razón convierte, para Gullón o Schulman, el esteticismo turrieburnista de esos mismos hombres en un gesto de rebeldía y, por ende —arguyen, como ya he dicho, sofísticamente—, en una actitud no sólo no escapista, sino activamente crítica de la sociedad burguesa [76]. Se trata, una vez más, claro está, de una disputa nominalista. Cualesquiera que fuesen sus motivaciones, el Lugones de *La montaña* era un escritor comprometido, y muy activamente, con el movimiento obrero bonaerense. Además, lo era como tal escritor: escribía literatura subversiva. Y no se trata de un caso aislado: el compromiso político-social, sobre todo, pero no únicamente, bajo la forma del anarquismo, es un aspecto esencial del movimiento modernista. Lo encontramos, en graduaciones diversas y siguiendo evoluciones diferentes, en Florencio Sánchez, en Ghiraldo, en el chileno Lillo, en Martí, naturalmente, en el uruguayo Angel Falcó, en el venezolano Andrés Mata, y no hablemos de Vargas Vila, el fun-

[76] MARINELLO: *Sobre el modernismo,* 24-26, 49-56 y 70-76; SCHULMAN: *El modernismo,* 39-43; GULLÓN: *Direcciones,* 48-63 y 84-111.

dador de *Némesis*, el autor de *Los providenciales*, uno de los escritores favoritos, y hasta bien tarde, de tantos obreros ácratas españoles. Y encontramos, asimismo, ecos y rastros de esas actitudes hasta en el propio Darío, quien, por otra parte, saludará con encendidos elogios la irrupción del «poeta socialista» Lugones en la vida literaria bonaerense y presentará, con una carta-prólogo, *Fibras*, de Ghiraldo. Incluso, aunque a un nivel diferente, el exquisito Casal escribirá, a raíz de la visita de Maceo a Cuba en 1892, un soneto pro independentista que el propio Martí no hubiera, sin duda, desdeñado firmar. Por otra parte, y cualesquiera que fuesen sus motivos, el esteticismo aristocrático y turrieburnista de los modernistas es, asimismo, un dato innegable y tan obvio que no creo que valga la pena insistir en él. Lo que sí conviene resaltar, sin embargo, es que ese aristocratismo esteticista puede coincidir y coincide, en más de un escritor, con el compromiso político-social, y no sólo en épocas diferentes, sino al mismo tiempo. Baste citar, otra vez, a Lugones o a Vargas Vila o al chileno Bórquez Solar.

En última instancia volvemos a topar, pues, con esa resistencia de los especialistas a aceptar las contradicciones como tales [77]. Y no es que la contradicción en sí sea particularmente extraña o inusitada: se trata de algo que está en la entraña misma de todo el arte moderno, desde la época romántica. En eso llevan razón quienes, como Donald Shaw, insisten en que el Modernismo representa un cierto estadio en el desarrollo de una crisis que se manifiesta inicialmente con el Romanticismo [78]. En lo que, a mi modo de ver, se equivocan es no sólo en ver en ello la característica esencial del Modernismo, error metodológico fundamental que ya he criticado antes, sino en su diagnóstico de la crisis misma. Según Shaw, que es quien con mayor fuerza ha propuesto esta interpretación, lo característico del Modernismo sería una angustia metafísica, un «sentimiento trágico de la vida» provocado por el «*collapse of those comforting absolute beliefs whether religious or rationalistic on which previous interpretations of reality had rested*», y frente al cual los modernistas buscarían refugio en el arte como un paraíso artificial. La equivocación reside, claro está, en mi opinión, en atribuir a cuestiones filosóficas, por decirlo de algún modo, el papel de problemas cruciales determinantes del comportamiento humano, tanto individual como colectivo, y no, como parece lógico, al revés. La llamada angustia metafísica, tan vieja como el hombre, lejos de ser un producto del colapso de creencias religiosas o racionalistas, es perfectamente compatible con ellas. Más aún: es con frecuencia, y con razón, el argumento justificador de dichas creencias. Pascal lo utilizó para de-

[77] Lo ha señalado también MELIS: «Bilancio», 281-86.

[78] D. L. SHAWH «*Modernismo:* a Contribution to the Debate», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, núm. 3 (1967), 195-202. También GULLÓN: *Direcciones*, 14-18 y 51-57.

mostrar la imperiosa necesidad de la fe; Voltaire recurrió a él para, una vez demostrado que la razón humana no puede contender con esos misterios, insistir en la conveniencia de concentrar nuestros esfuerzos en otro orden de dificultades accesibles a esa misma razón y solucionables mediante la acción práctica —y escojo esos dos ejemplos para señalar cómo la literatura de la «angustia metafísica» no nace precisamente con el romanticismo [79].

Otra cosa es que las creencias que pretenden dar una respuesta, en un sentido u otro, a esos problemas metafísicos entren en crisis. Pero aquí hay que precisar que es totalmente incorrecto poner en un mismo plano las creencias religiosas y el conocimiento científico, como lo hace Shaw. Al iniciarse el siglo XIX la religión hace ya tiempo que ha tenido que renunciar a toda pretensión de ser base de una interpretación de la realidad y de competir en ese terreno con la ciencia. Lo que ocurre en el transcurso de ese siglo es precisamente que la ciencia pretende competir con la religión en el campo acotado de ésta, es decir, convirtiéndose en base de un nuevo sistema *moral*. Y es en este sentido en que se hablará, hacia finales del siglo, del «fracaso» de la ciencia: fracaso no en la empresa de adquirir un conocimiento y un dominio de la naturaleza cada vez mayores —en ese aspecto la ciencia avanza a pasos agigantados—, sino en la de acceder a ciertas verdades *absolutas* sobre las cuales fundar un sistema moral nuevo. De ahí el retorno a los espiritualismos. (Pero no hay que olvidar que esa conciencia de fracaso y ese retorno están directamente provocados por el temor ante ciertos intentos *reales* de implantar un sistema moral diferente; no simplemente de sustituir la fe por la razón como justificación teórica de una ética que, básicamente, permanece intacta, sino de cambiar radicalmente las fuentes mismas de la moral, es decir, la propia organización social.)

Aquí es donde entra en juego la cuestión de «la religión del arte». La ciencia destruye la posibilidad de un sistema moral basado en la fe. A su vez, la ciencia fracasa en su ambición —ambición supuesta, por lo demás— de acceder a verdades absolutas sobre las cuales basar una nueva ética. El arte viene entonces a ofrecer una alternativa a la religión y a la ciencia como modo de conocimiento de lo absoluto y, por lo tanto, base de un nuevo sistema moral. Shaw vendría, pues, a tener razón en el fondo, aunque su explicación peque de simplista.

---

79 *L'homme, étranger à soi, de l'homme est ignoré.*
Que sais-je? Où suis-je? Où vais-je? et d'où suis-je tiré?
Atomes tourmentés sur cet amas de boue,
Que la mort engloutit et dont le sort se joue.

Estos versos, tan semejantes en todo a los que Shaw cita en apoyo de su tesis, no son de ningún poeta finisecular ni tampoco romántico, sino nada menos que de Voltaire.

Sólo que donde Shaw realmente se equivoca es en creer que la cuestión de la «religión del arte» tenga nada que ver de verdad con la religión. La «religión del arte» sólo tiene sentido en relación con el arte, no con la religión. Dicho de otro modo, lo que la religión del arte viene a remplazar son otras concepciones de la naturaleza y la función del arte mismo y no otras religiones. Maragall creerá en esa religión del arte, en las virtudes sobrenaturales —¡redentoras!— de poesía, pero al mismo tiempo será un católico practicante y devoto. Mallarmé creerá en esa misma religión, sin dejar por ello de ser un ateo total y consecuente. W. Morris será marxista. Lautréamont será satánico, pero no por ello Isidore Ducasse practicará el culto del diablo. Otros llegarán a la práctica o al uso estético de la religión —o religiones— y al propio tiempo, desde el punto de vista religioso, serán miembros de una iglesia u otra, o de ninguna. En pocas palabras, no hay que confundir la religión del arte con la religión —o irreligión— de los artistas.

Lo cual no quiere decir que no haya que prestar atención a la problemática religiosa en Hispanoamérica en el período modernista. Al contrario, su estudio detallado resulta imprescindible para un mejor conocimiento del Modernismo cultural, de una parte, por el interés metodológico que pueda ofrecer la comparación entre el movimiento de modernización de las doctrinas religiosas y el de la cultura, y de la otra, por la relevancia directa de la actitud religiosa de los intelectuales y artistas respecto a su ideología en general, y la importancia de las actitudes religiosas de la sociedad como indicadores de cambios (o no) ideológicos más amplios y más fundamentales (y de su extensión y profundidad) en el ámbito social en que dichos intelectuales y artistas se mueven y actúan. El estudio debería centrarse alrededor de dos cuestiones básicas. En primer lugar, la de la posible existencia en Hispanoamérica de un neocristianismo o modernismo religioso (simbolismo, americanismo, catolicismo social, modernismo propiamente dicho). Y no porque, como dijera Juan Ramón Jiménez de la manera más gratuita e indocumentada, y como han repetido después Schulman y algún otro, dicho Modernismo religioso jugase ningún papel de iniciador de una crisis más general que sería precisamente el Modernismo mismo, ni de él procediera el propio nombre, sino por las razones ya aducidas [80]. En segundo lugar, la cuestión del llamado «fracaso de la ciencia», es decir, la de la reacción contra el laicismo y el ateísmo militan-

[80] Hasta la condena papal de 1907 no se habló de modernismo, sino de «reformismo», «liberalismo», «infiltraciones protestantes», «kantismo»... En Alemania, por otra parte, el término corriente fue siempre el de *Reformkatholizismus*. Véase Jean Rivière: *Le Modernisme dans l'Eglise. Etude d'histoire religieuse contemporaine*, París, 1929, págs. 13-27.

tes y el consiguiente retorno a los espiritualismos irracionalistas y místicos (renanismo, tolstoismo, neomisticismos orientaloides, espiritismo, etcétera)[81].

Todo ello, ya lo he dicho, nada tiene que ver, directamente al menos, con la «religión del arte». Lo que esta expresión significa depende del uso lato o limitado que de ella se haga: en un sentido amplio se refiere a un concepto del arte, típico de las sociedades capitalistas modernas a partir de la crisis romántica, que concede a éste una calidad moral superior a la de cualquier otra actividad humana, colocándolo, de hecho, en un nivel de valores totalmente distinto, lo cual se justifica, explícita o implícitamente, con el razonamiento de que el arte es el único auténtico medio de acceso a (y revelación de) una esfera de categorías ideales infinitamente superior a la realidad física y social, o incluso, que es esa esfera misma. En sentido estrecho, se entiende por esa frase una forma concreta de la misma concepción que se expresa en términos de analogía religiosa[82].

Una forma concreta entre muchas, pues esa idea ultraidealista del arte se manifiesta en variantes muy diversas, en el tiempo y el espacio, desde las teorías de *l'art pour l'art* a la concepción del arte como maldición de los *poètes-maudits,* pasando por el profetismo carlyliano o el vitalismo mesiánico de un Walt Whitman, por ejemplo. Y, como ya he dicho antes, como parte integrante de una ideología religiosa, como en Verlaine, o atea, como en Mallarmé; pesimista, como en Flaubert, u optimista, como en Whitman o Maragall (o pesimista y optimista a ratos y según las circunstancias, como en Darío); liberal, como en Víctor Hugo, e incluso anarquista, como en Rimbaud, o conservadora, como en Baudelaire, e incluso ultrarreaccionaria, como en Barbey d'Aurevilly. El hecho fundamental que subyace, pues, a tantas y tan diversas y aun contradictorias tendencias y actitudes es una concepción del arte que descansa en una idea básica común: la de la contraposición entre arte y realidad (física y social). La relación entre ambos términos puede variar entre el rechazo absoluto y una relativa e inestable armonía, pero la dicotomía permanece siempre. Y ¿a qué puede deberse esta concepción conflictiva de la relación arte-realidad, si no es a la relación conflictiva *objetiva* entre artista y sociedad?

No voy a extenderme sobre este punto del surgimiento de una relación antagónica entre intelectual y sociedad y de las causas objetivas de él, pues ya lo ha hecho Angel Rama en un libro que, pese a su bre-

---

[81] Piénsese, sobre todo, en Rodó. No he podido ver LUIS FARRÉ: «El modernismo religioso de principios de siglo», en *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967),* La Plata, 1968, págs. 117-27.

[82] Y a veces no es más que una simple metáfora hiperbólica para indicar la naturaleza fervorosa de la dedicación a las tareas artísticas. Ya se sabe que los poetas son unos exagerados.

vedad, es sin duda de lo más interesante que se ha escrito sobre el tema del Modernismo [83]. Tengo más de una objeción que hacer a lo que dice Rama, entre otras, la del uso indiscriminado y ambiguo que hace de los términos liberalismo y capitalismo; pero para lo que aquí importa el punto fundamental queda bien formulado en su estudio: la transformación básica y de profundos efectos en la relación entre intelectual modernista y sociedad es la de la organización de la actividad literaria como producción regida por los mecanismos de una economía de mercado. La reacción antisocial del modernista, ya adopte la forma del escapismo esteticista, ya la del mesianismo anarcoide (y aun ambas a la vez), no se explica por el odio a una «cultura que se niega a pagar la literatura», como dice, con frase poco feliz, García Girón [84], sino al contrario, por la alienación económica y social del escritor y artista que es, precisamente, *pagado* por su trabajo. Del escritor que se convierte en un profesional de la pluma, pero un profesional que para vivir tiene que vender lo que produce y venderlo en competencia con otros profesionales y al precio que fije la relación entre oferta y demanda; del escritor cuya relación con el público es la que existe entre productor y consumidor, relación en la que se interfiere, mediatizándola y transformándola radicalmente, el capitalista: editor, distribuidor, librero, propietario de periódico. Y, como muy bien dice Rama, este trascendental cambio tiene lugar en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XIX, al inicio precisamente del movimiento que nos ocupa. Pero es que, además de lo que más arriba he dicho a propósito de la relación entre dicho movimiento y el proceso de transformación, de «modernización», capitalista de las economías y sociedades latinoamericanas, se desprende la conclusión lógica de que la nueva situación social del artista e intelectual de Hispanoamérica debe ser vista no como un condicionante externo, sino como un factor constitutivo intrínseco del fenómeno histórico que llamamos Modernismo. Lo que quiero decir es que el problema a que aludo, y que es el problema genérico de la relación intelectual-sociedad en el mundo capitalista moderno, no es la fórmula mágica que, aplicada al caso concreto de una u otra cultura nacional, «explica» automáticamente dicha cultura, sino, al contrario, la abstracción y generalización de los diversos casos concretos de las diferentes culturas. Lo que hay que estudiar, por lo tanto, es la forma precisa y las dimensiones del problema en la América his-

[83] ANGEL RAMA: *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, 1970. Para una inteligente crítica de este libro, véase FRANÇOISE PÉRUS: *Literatura y sociedad en la América Latina. El modernismo,* La Habana, 1976. El trabajo de la señora Pérus llega a mis manos demasiado tarde para poderlo tomar en cuenta. Mis objeciones a él, por lo demás, coinciden sustancialmente con las formuladas por LUIS TOLEDO SANDE: «Ante un nuevo acercamiento al modernismo», *Casa de las Américas,* XVI, núm. 99 (1976), 131-33.

[84] GARCÍA GIRÓN: «El modernismo como evasión» (CASTILLO, 79).

pánica finisecular. Ya me he referido antes a uno de los aspectos de la cuestión, el del proceso de transformación capitalista de la actividad intelectual: constitución de un mercado, organización de la producción en base a dicho mercado, liberación de nuevas fuerzas productoras en el terreno cultural. Queda por ver, ahora, la otra cara del problema, es decir, el modo cómo dicha transformación afecta al intelectual y la reacción de respuesta que en él provoca tanto en su actitud social como en su obra misma. Ello significa, en primer lugar, examinar el fenómeno de la profesionalización del escritor y el artista: las apariencias indican una proliferación de literatos (no sé si también de pintores, escultores, etc.) y sugieren que, en la época que nos ocupa, la literatura (¿y el arte?) se presenta para un número creciente de jóvenes de ciertos sectores sociales (burocracia, profesiones liberales, pequeña burguesía comerciante y, quizá, agrícola) como una opción profesional. O tal vez conviniera más decir vocacional. Porque lo importante no es que dichos individuos vivan realmente *de* la literatura, sino que vivan *para* la literatura y *como si* de ella pudieran vivir. Y respecto a eso, es oportuno deshacer una confusión muy corriente: la compaginación del ejercicio de la literatura con una actividad crematística de carácter «prosaico» (o con la prolongación de la dependencia económica familiar) no es tanto la causa directa del odio a una sociedad utilitarista y mercantilizada como una solución de compromiso que evita precisamente caer en la degradación de la propia vocación. Desde ese punto de vista, de hecho, cuanto más alejada esté de cualquier actividad intelectual la ocupación remuneradora, mejor.

Lo cual nos lleva al segundo aspecto a examinar, el de la reacción a los peligros que plantea la profesionalización y que se traduce en una nueva tipología de intelectual. Los peligros son dos, relacionados estrechamente entre sí: el de la pérdida de prestigio ético y social de la actividad literaria y artística, en cuanto el escritor y el artista se convierten en simples proveedores de entretenimiento para el público, es decir, de arte y literatura concebidos como puros artículos de consumo, y el de la pérdida de *status* social efectivo. Porque el profesional auténtico de la literatura, o sea el que vive real y únicamente de ella, es tanto el escritor comercializado que busca el éxito económico a cualquier precio como el desharrapado galeoto de las prensas, el anónimo gacetillero, el plumífero, el «negro». La aparición y multiplicación de ambos tipos es otro fenómeno a investigar detenidamente, porque es el que provee el *humus* social sobre el que florecen el artista bohemio y el esteta. La actitud bohemia consiste en apropiarse moralmente —y ostentosamente— la pobreza y el modo de vida antisocial del segundo tipo —pobreza y modo de vida en su caso inevitables—

para distinguirse del primero y combatirlo. Ni que decir tiene que el estudio de la bohemia modernista es de una importancia capital, pero hay que estudiarla, claro está, no, como se suele hacer, como simple repertorio de anécdotas más o menos pintorescas, sino como el trascendental fenómeno social que es: el de la organización de los artistas en comunidad estamental con vistas a la defensa del prestigio moral y, por ende, social, de la profesión. El modo de vida bohemio sirve a los artistas «auténticos» para reconocerse entre sí y organizarse en hermandad y para afirmar, de cara a sí mismos y a los demás, la superioridad moral de una ocupación que el resto de la sociedad y, en especial, su clase dominante, pretende reducir —y que la nueva formación socioeconómica reduce efectivamente— al nivel de cualquier otra actividad productora. Conviene, pues, estudiar con atención los centros y las formas de relación socioprofesional de los modernistas, las tertulias, las reuniones en cervecerías, talleres, redacciones, estudios, centros sociales, las capillas con sus ceremoniales, los viajes, el tejerse y destejerse de grupos, las amistades, envidias y enemistades; hay que bucear a la caza de esos detalles, tan a menudo despreciados, en epistolarios, memorias y anecdotarios, porque es ahí donde descubriremos, en ese comportamiento social, la problemática real y objetiva que subyace a la subjetividad de las concepciones ideológicas y los credos estéticos. Religión del arte, turrieburnismo, mesianismo revolucionario, «heroísmo» carlyliano son formulaciones teóricas diversas, pero equivalentes (y a menudo combinadas), destinadas a justificar la pretensión del intelectual de que su actividad es de una naturaleza distinta y moralmente superior a cualquier otra actividad productiva y de que debe, por lo tanto, escapar a las leyes del mercado.

Claro que se puede argüir, como hace Rama siguiendo a Fischer y Benjamin, que en el fondo la operación ideológica, lejos de constituir un rechazo del mercado, va encaminada a encarecer el prestigio de la actividad precisamente para aumentar su cotización en él. La cuestión se sale del marco del presente artículo, pero lo que me interesa señalar es que los ejemplos que aduce Rama me parecen apuntar a un problema ligeramente distinto y que quizá sea específico del Modernismo. Una pregunta que creo que hay que formularse es la de si el antagonismo entre intelectual y sociedad o, si se prefiere, la alienación social del intelectual reviste en el caso de los modernistas hispanoamericanos la misma forma que en sus colegas europeos coetáneos y, sobre todo, si alcanza el mismo grado de intensidad. Sospecho que no. Tengo la impresión (en el caso catalán, el convencimiento) de que en los modernistas el rechazo del mercado corre parejo con la lamentación de su estrechez y, lo que es más importante, la ambición activa de fomentar

su expansión. Dicho en otras palabras: que lo que el modernista reprocha a su sociedad no es sólo que sea una sociedad capitalista en la que el arte y la literatura son productos para el mercado, sino al mismo tiempo que no haya alcanzado el grado de desarrollo capitalista necesario para la formación de un mercado de bienes culturales sólido y amplio. Rama cita al respecto un texto significativo de Luis Berisso [85]. Permítaseme añadir, no como prueba, sino como incitación al examen, otro que creo aún más explícito. Son palabras de Rodó, comentando una obra muy relevante también para el problema de que me ocupo, *El triunfo de los otros,* de Payró:

> Pero todo esto pasa en un mundo apartado de nosotros; todo esto pasa en un mundo que nuestra gente de letras puede contemplar, océano por medio, un poco a la manera cómo, calle por medio, contemplará el pobre diablo de la buhardilla el baile que reluce tras los balcones del señor... Desde el momento en que el problema se transporta a tierra americana; desde que se le considera en relación con nuestro ambiente y nuestras cosas, sus condiciones se modifican fundamentalmente, y su solución favorable se aleja en términos que va a ocupar la región de los sueños de color de rosa. Como la producción literaria no responde, entre nosotros, a una necesidad espiritual de la mayoría, ni siquiera de una clase poco numerosa pero de arraigada cultura y con medios para sostener, a modo de las viejas aristocracias, su *clientela* de artistas, aquel género de producción carece casi por completo de valor económico. No hay lugar a temer que la codicia de dinero lleve a nuestros autores a un aplebeyamiento reprensible; no es el caso de recordar que «el vulgo es necio, y pues lo paga...», etc. No porque se trate de un vulgo que haya dejado de ser necio, sino porque se trata de un vulgo que no paga. Libre queda el escritor, de manera que pueda gustar la voluptuosidad aristocrática de escribir para sí y de sentir que su altivo y remontado espíritu vive emancipado del espíritu vulgar, contentándose con esto, mientras resuelve cómo podría consumarse también su emancipación respecto de aquellas imposiciones de la naturaleza que obligan a poner la olla al fuego, y de aquellas imposiciones de la sociedad que excluyen de la realidad de la vida el *desnudo* estatuario [86].

La cuestión es de gran importancia, pues me parece que aquí reside otra de las contradicciones esenciales del Modernismo: los nuevos intelectuales que, por una parte, aspiran a la modernización de las culturas hispanoamericanas sufren, por la otra, las consecuencias socioeconómicas de esa misma modernización y responden a ellas adoptando las actitudes típicas del intelectual en la sociedad capitalista moderna, sin dejar al mismo tiempo de reclamar una modernización que les aparece aún, y con razón, como incompleta.

---

[85] RAMA: *Rubén Darío*, 51.

[86] JOSÉ E. RODÓ: «Impresiones de un drama», en *El mirador de Própero, OC*, edición oficial, volumen IV, Montevideo, 1958, págs. 80-81.

Pero hay más: en el mismo artículo que acabo de citar, y poco antes del fragmento que he reproducido, Rodó formula una defensa, aunque relativa, del mecenazgo. Ya lo ha señalado David Viñas: si no todos, muchos de los modernistas perpetúan en el fondo la relación de dependencia de cliente a patrón con la oligarquía que había caracterizado al escritor no oligarca del pasado. Es el consulado más o menos honorario, la prebenda burocrática, la embajada «cultural», la secretaría de delegaciones a conferencias sobre arbitraje de disputas fronterizas o incluso, como agudamente observa Viñas, el *tour* de Europa como cronista especial de algún gran periódico [87]. Y no deja de ser lógico. El mercado, como hemos visto, parece haber sido muy estrecho, y lo sorprendente hubiera sido lo contrario: aunque la pequeña y media burguesía urbana —que son, obviamente, los sectores que aquí cuentan— crecen, y aunque crece sin duda su consumo global, cabe preguntarse si crece al mismo ritmo el consumo *per capita*. Añádase a ello que, con la excepción de ciertos espectáculos, los bienes culturales no suelen tener carácter prioritario en la lista de artículos consumidos por la mayoría de los ciudadanos, en Buenos Aires como en Tarragona o Frankfurt-am-Main, y también que esos sectores medios son en gran parte de origen reciente y encima inmigrante, lo cual significa que conceden todavía una atención fundamental al ahorro y a la adquisición de bienes básicos (vivienda, sobre todo). No es de extrañar, pues, como he dicho, que siga siendo la oligarquía la principal consumidora de artículos culturales; como tampoco lo es que esa oligarquía, remozada, «modernizada» y capitalista, prefiera reducir en buena parte el porcentaje de excedente dedicado a ese consumo a base de cargarlo a la cuenta del Estado, pues así obtiene además algo a cambio. Lo que obtiene es, claro está, prestigio. ¿Para qué diablos estaban Darío y Vargas Vila en la comisión de arbitraje de límites con Honduras, y Chocano en la que intentaba resolver el mismo problema con Ecuador, sino de adorno, para hacer bonito? Fue el propio Darío quien dijo que «los intelectuales, como los héroes y las bellas y honestas damas, son las joyas de la república» [88]. Y ahí está lo verdaderamente interesante. Que los escritores tuvieran que acogerse al mecenazgo oligarca podría ser simplemente algo inevitable, y de la actitud del intelectual ante ello podría decirse lo mismo que he señalado antes respecto a la compaginación de la vocación artística con una ocupación remuneradora prosaica. Pero lo que sospecho es que muchos modernistas acaban por tomar esa relación de dependencia no como un mal menor, sino muy

---

[87] VIÑAS: *Literatura argentina*, 42-46.
[88] DARÍO: «El retorno», *La Nación*, 21-VIII-1912 (citado por RAMA: *Rubén Darío*, 30).

en serio. Que aprecian el honor y la responsabilidad de hacer de cónsules y enviados especiales. Que no sólo salen del paso produciendo ocasionales odas cobistas y poesías para conmemoraciones especiales, sino que aceptan encantados su papel de «joyas de la república». O de funcionarios. En el caso catalán eso es, *mutatis mutandis*, lo que ocurre: un importante sector de intelectuales y artistas se pone, en tanto que productores de literatura y arte, al servicio de la burguesía local, y más específicamente de su partido hegemónico, la Lliga Regionalista. ¿Puede decirse lo mismo de sus colegas hispanoamericanos? Sospecho que sí, y que por ahí es por donde acaba el Modernismo [89].

Y ahora, llegado al fin de estas ya demasiado largas notas, advierto que el calor de la argumentación y la necesidad de ser expeditivo para no aparecer aún más prolijo y dubitativo me han llevado, con mayor frecuencia de la que hubiera deseado, a afirmar cuando sólo quería sugerir, proponer y, más sencillamente aún, preguntar. Porque para hallar respuestas es imprescindible formular antes con toda claridad las preguntas relevantes, y en historia de la literatura, por desgracia, es frecuente no sólo que no se tengan muy claras las preguntas, sino simplemente que ni siquiera se advierta que haya que preguntarse nada. Si con este artículo he contribuido, pues, a formular con mínima precisión algunas de las preguntas que conviene plantear respecto al Modernismo, me daré por bien satisfecho. Permítaseme recordar tan sólo, porque también se suele olvidar, dónde hay que ir a buscar las respuestas: a las fuentes. Hay que estudiar los textos de los propios modernistas, de los grandes y los pequeños, tan exhaustivamente como se pueda, y no en ediciones de obras completas —generalmente tan poco completas—, sino tal como en su día se publicaron en volumen o dispersos en periódicos y revistas [90]; hay que estudiar esos mismos periódicos y revistas, y también los epistolarios, las memorias, todos los documentos, en fin, a los que se pueda echar mano en esos archivos y bibliotecas que muchos llamados especialistas tan reacios son a visitar. La tarea no es sencilla, pero tampoco tan difícil como pueda parecer: bastantes epistolarios están editados y bastantes revistas han sido reproducidas. Hay incluso libros como el de Max Henríquez Ureña que están repletos de información y que, aunque suelen merecer una mención, nadie se ha dedicado a despojar sistemáticamente de datos. En una palabra: hay que investigar. Lamento la perogrullada,

[89] Pienso, por ejemplo, en la ilusión que, a todas luces, le hacía a Darío disfrazarse de diplomático, o en el disgusto que se llevó Rodó cuando no le nombraron representante oficial en el Centenario de las Cortes de Cádiz.

[90] Ha insistido especialmente en las deficiencias de las ediciones y la necesidad de recuperar todos los textos y establecerlos de la manera más fidedigna, MELIS: «Bilancio», 267-71 y 300-01.

pero es que detrás de la inmensa bibliografía sobre el Modernismo, salvadas unas pocas y honrosas excepciones, no se advierte que haya habido investigación alguna. Y si no se rectifica radicalmente no se hará más que seguir aumentando lo que ya es demasiado voluminoso: una farragosa literatura que toma al Modernismo como pretexto, pero que bien poco tiene que ver con él. Si he caído en el mismo pecado, el lector dirá.

JOAN-LLUIS MARFANY

University of Liverpool
School of Hispanic Studies
Modern Languages Building
P. O. Box 147
LIVERPOOL
England

L U X U M E I

Necesito decir
que mi atavío natural
son las flores
aunque me vestiré
de un modo increíble
con plumas
dientes de loco
y manojos de cabellera
de Taiwan y Luxumei.
Cada vez que estornudo
se llena el cielo de chispas
hago acrobacias y piruetas endemoniadas
cada noche me sale una espalda adyacente
además soy de cuatro patas preferentemente.
Las ramas me saldrán por la piel:
Estoy obligada a ser un ángel
con la pelvis en llamas.

DIALOGOS CON EL SOL

Así como no se te ocurre
pedirle al viento
que pinte cuadros
no puedes pedirle
a una de tus vírgenes
que sea poeta.
Quieres arrebatarme
y producir órdenes arbitrarios
pides de mí un amor loco
y exclusivo
me exiges todo

y si no te lo doy
me congelas en represalia.
¿Cómo puedes ser tan grande
y tan aturdido?
pudiera no creerse;
pero sol
dices que mi amor
por grande que sea
no se compara con el tuyo
y en esto tienes razón
pero yo no soy otro sol
soy humana
y tienes que pedirme
lo que se pide a un tal.
Tampoco le pides a los astros
que te levanten templos
¿ves que eres descabellado?
Tienes puras ocurrencias solares.
Tendrás que dar un poco más de vueltas
para aprender a regalar
sin pedir nada en retorno
y saber que aunque
me des la vida
tú también la recibiste
y será mejor que converses
con Dios
que es el perito
en la cosa de los orígenes
y no conmigo
que practico cientos de teorías
y con ninguna doy en el clavo.

HISTORIAS DE ASTROS

1

Las islas en un principio eran de todos colores.
Algunas eran violeta y todo era allí del mismo color;
los árboles, la arena, las rocas, hasta algunos papagayos.
La policromía era asunto de lejanía.
Cuando las canoas se apartaban podían ver varios colores,
de otro modo sólo veían uno.

Era muy hermoso llegar a un paraje celeste o lila,
también azul cobalto o cadmio.
Todos los colores son gozosos.

2

Después hubo un mundo lleno de lomas.
Sus habitantes felices amaban la puesta de sol.
Los árboles crecían en el hemisferio
y a nadie le faltaba paisaje.
Pero esto tenía sus consecuencias:
la vista era oblicua
y el cuerpo y el pelo crecían en forma ondulada.
Todo era curva y las demás formas no existían.
Amaban en ritmo circular
y pensaban en elipse,
hasta que en uno de los curvamientos
el mundo dobló la línea de lo real
y pasó a otra dimensión.
No es que haya sucumbido en algún cataclismo.
Simplemente sobrepasó los límites
y desapareció para nuestros ojos.

3

Aumentan los ancianos.
Por fin el universo quedará arrugado.

4

Quedan otras estrellas en las que los seres no hablan.
Tan sólo se miran. No son gregarios, viven solos
y se multiplican durante los paseos nocturnos.
Cuando sucede el amor empiezan a vivir más cerca.
Para los humanos no es posible comprender su felicidad.
Sólo viven para el gozo y la quietud.
Al más leve sufrimiento caen fulminados.
Es su voluntad,
consideran que es ajeno a la vida.

5

Los gérmenes de las estrellas no pueden ser evitados.

NUMERO TELEFONICO

Cuando cambiaron tu número de teléfono
creí que una catástrofe se avecinaba
porque el 2 y el 3 habían venido
a reemplazar el 4 y 9
y ya ninguna mitología
se apoderaría del 7 y el 9
así como se agrietaba
en el 0 y el 8.
Eran tan redonditos
sonoros y cariñosos
fluían con un ritmo tropical
de café oscuro
tabaco antaño
incienso loco
te vivían y deletreaban
con marmolitos
y los últimos 9 y 4
eran turbios
pesados y legañosos
como un número de teléfono
otorgado en el Hades
o en el más allá
y no en la Compañía
inerte numérica
que no sabe a quién da
el número que da.
El 23 79 30 no significa nada
es algo difícil de memorizar
tiene un aire siniestro
y carcelario
un sonido anónimo
que no me puede interesar
en cambio el 49 08 94
es una miel perdida
un cuadro de Sasetta
donde ermitaños desnudos
celebran una dorada festividad.

CECILIA VICUÑA

135 Hudson St. New York, N. Y. 10013
ESTADOS UNIDOS

HACIA LA POESIA ESPAÑOLA TRASCONTEMPORANEA

Pese a la abundancia de una bibliografía dedicada en todo o en parte a la poesía española posterior a la guerra civil, queda por desentrañar mucho de su evolución, muchos de sus presupuestos, mucho del valor de sus libros y de la interpretación histórica y estética que éstos tienen en nuestra cultura.

Quizá dos defectos determinantes se han unido para producir esta brumosa situación: las conceptuaciones meramente políticas, y, en segundo lugar, el exceso de centralismo informativo que ha hecho que sólo se preste atención a los autores que se mueven en los círculos de grandes casas editoras o de colecciones con cierta solera mitificada de Barcelona y de Madrid.

La poesía española contemporánea es por lo demás un mundo ancho, multiforme, difícilmente abarcable. El objeto de este breve estudio no es encuadrar todas sus direcciones ni prestar atención a cada uno de sus miembros. Para empezar, una limitación se hace necesaria: la cronológica. No hablaremos más que de la poesía existente a partir de la segunda generación de posguerra. Es decir, de la que arranca con nombres como Gil de Biedma, José Angel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y demás, para llegar a las promociones que comienzan a publicar en la década del setenta.

Este es el motivo de que la denominemos «trascontemporánea» para distinguirla del término «poscontemporánea» acuñado por Carlos Bousoño y que comprende toda la poesía posterior a la última guerra civil española.

Acaso el estudio de la llamada promoción del sesenta resulte, por su homogeneidad, por su amplia bibliografía y por la perspectiva histórica, mucho más fácil de abordar que el de la poesía posterior a 1970. Sobre esta última existen antologías, estudios, artículos en revistas especializadas e incluso tesis monográficas en proceso de realización. Pero *la poesía del setenta* es algo por dilucidar, un magma no clarificado de tendencias contrapuestas, de antagonismos literarios y de cauces abiertos todavía por andar. Las tomas de posturas han sido más publicitarias que

rigurosamente teóricas, lo que ha venido a dañar y confundir mejor que a hacer posible la comprensión de los momentos actuales.

En el ámbito de la poesía de la segunda generación de la posguerra existe, no siempre con vocación de que así sea, una superación de la polémica debatida entre la idea de *poesía pura* y la de *poesía comprometida* vigentes en la etapa de enfrentamientos anteriores entre «garcilasistas» y «espadañistas». Si se prefiere, utilizando la terminología de Castellet, los poetas simbolistas y los poetas sociales.

El antecedente español de la postura social había que buscarlo en tres mitos literarios, cada uno de los cuales pertenecía a una generación distinta: Antonio Machado y el 98, Federico García Lorca y el 27, Miguel Hernández y el 36. La tradición estaba, por lo tanto, viva y prestigiada. En el otro plano podía alegarse la paternidad de Juan Ramón Jiménez, perdido entre dos generaciones y no siempre bien evocado, pese a que algunos de los poetas de 1927 apreciaron en su justo valor todo su magisterio.

Asumir la realidad social desde la textualidad poética fue el compromiso al que se vincularon muchas de las personalidades de la generación del cincuenta. Pero los casos de Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya o Victoriano Cremer tuvieron su continuación en poetas mucho más jóvenes y ya pertenecientes de manera plena a la generación siguiente. Vale, a título de ejemplo, recordar casos tan inequívocos de compromiso social como los declarados a principios de los años sesenta por Jesús López Pacheco, Angel González o José Agustín Goytisolo.

El contenido humano, la poesía experimental, el contacto palpable con la vida cotidiana, la ironía frente al poderoso, el obrerismo convertido en no pocas ocasiones en populismo, representaba una actitud que, vigente aún, se consideraba no sólo la más justa en el plano ético, sino también la más óptima para la comunicación estética.

El credo del poeta social venía dado por una comunión con los problemas de la colectividad. Y quizá el poema de Gabriel Celaya suponga una eficaz definición de dicho credo:

Pensadlo: Ser poeta no es decirse a sí mismo.
Es asumir la pena de todo lo existente,
es hablar por los otros, es cargar con el peso
mortal de lo no dicho, contar años por siglos,
ser cualquiera o ser nadie, ser la voz ambulante
que recorre los mundos procurando poblarlos...

La descreencia de que la poesía fuera un «algo inefable»; todavía más, la búsqueda de una utilidad concreta—«un arma cargada de futuro»—que se da al hecho poético, no se ha perdido plenamente con la segunda

promoción de la posguerra. Mayoritariamente se sigue creyendo en la tribu y en la función rectora que el mago poeta se atribuye sobre su colectividad.

La poesía social implica categorías no todas ellas catalogables desde la crítica literaria. Lo poético viene dado después de una actitud moral, de una respuesta teórica y de un compromiso humano asumidos ante planteamientos vitales inscritos en el espacio y en el tiempo.

Porque, para empezar, no pocos de los poemas sociales fueron simplemente tomas de postura extraliterarias. Algunos podrían etiquetarse como cívicos. Otros entran de lleno en el panfleto político. Los hay que son meramente representativos de una concepción histórica.

Si nos situamos en los aspectos temáticos, determinadas recurrencias, como el poema urbano, la solidaridad entre los hombres, las tareas cotidianas, el sufrimiento y el dolor de vivir en condiciones adversas sugieren ya de por sí la adjetivación de poesía social. Pero el tema no lo es todo. Ha de incluirse además algo que excede su mundo anecdótico: la utilización de un lenguaje específico, una manera de construcción y representación plástica del texto. Y aún debe añadirse una intencionalidad que incluye, ocasionalmente, remedios o recetas ideológicas para los problemas expuestos.

Cuando los poetas de la segunda generación de la posguerra empiezan a escribir aún existe una censura rígida que impide la llegada de obras literarias muy significativas. Difícilmente podrían adquirirse obras de Sartre o de Camus. Raro era el intelectual que había podido leer a Joyce, a Kafka o a alguien tan inocuo para el régimen imperante como Marcel Proust. Con excepción de algún poeta concreto, como Carlos Barral, que cita a Bertold Brecht en su edición de *Diecinueve figuras de mi historia civil*—y lo cita en alemán—, son pocos los que, para aquellas fechas, han viajado por Europa o pueden leer con fluidez en lenguas extranjeras. La literatura es, casi como la economía, un fenómeno autárquico, un problema de autoabastecimiento. Y en el mercado de las letras nacionales no existían en verdad muchas variantes donde escoger el género.

La poesía que por entonces se publica posee una temática concreta, frecuentemente narrativa, organizada desde una representación argumental de los acontecimientos. Se define como un arte en el mundo, una palabra testimonial en el «ahora y aquí». Su intención sigue siendo mayoritariamente o bien crítica contra la clase dominante o bien solidaria con la clase menos favorecida por los bienes materiales.

Pero lo interesante de la promoción del sesenta es que va a romper con la atmósfera de seriedad expresiva y rigidez verbal de sus predecesores.

La crítica de Gil de Biedma, Goytisolo o Barral es muy frecuentemente irónica. Parte desde un desclasamiento distanciado, de pertenencia a un estrato al que, por diversas razones, se desdeña. La cultura refrenda esta posición de sarcasmo contra el medio frente al que se escribe y al que, pese a todo, se pertenece. Y este bagaje cultural es, asimismo, la mejor fuente de un vocabulario extenso, de un planteamiento rico en expresión del poema testimonial.

El compromiso de estos autores no viene asumido desde la dificultad de sobrevivir en una suerte adversa o por las contrariedades sufridas por una adscripción política a las clases perdedoras durante la guerra civil. Como señala Angel González, el compromiso se asume ahora desde afuera, entendiendo que la poesía crítica «es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la historia». Independientemente de que se sea o no un protagonista directamente implicado en los acontecimientos, la necesaria fraternidad humana nos vincula a ellos.

De este modo se entra en el juego de una manera tangencial. La educación burguesa, frecuentemente manifestada por los poetas de esta generación, y su procedencia ocasional, pero numerosa, a las clases acomodadas, suponen por sí mismas unas características diferenciables a como comprendían los poetas anteriores el hecho social.

La riqueza expresiva de Claudio Rodríguez o la apretada síntesis intelectual de José Angel Valente, o el afortunado mundo sensorial y sensitivo de Francisco Brines, difícilmente hubieran tenido cabida en los poetas precedentes. Una formación menos enclaustrada, unida a un conjunto de sugerencias temáticas más amplio, se perfilan como atributos fundamentales para el cambio. La cultura literaria es ahora, globalmente, más sólida. Y esto les permite integrar en su conciencia del mundo una gran cantidad de observaciones desde la estilización paisajística a la fabulación erótica que hubieran sido inapreciadas por el carácter semiépico de la etapa social.

Pero es que, además, el problema del centralismo obligó durante los primeros años de la posguerra a una miope observación de nuestra literatura. Parece como si sólo se escribiese en los centros literarios de Madrid o Barcelona. Parece igualmente que sólo se escribiese en castellano. Ambas cosas son evidentemente refutables. En primer lugar, porque en León, con *Espadaña;* en Santander, con *Proel,* o en Córdoba, con *Cántico,* se realiza una poesía que, en sus mejores casos, contesta, al menos intencionalmente, a las posturas oficiales de la cultura madrileña. E igualmente la obra en lengua catalana de Espriu, Riba, Carner o Foix, y la gallega de Celso Emilio Ferreiro, son contribuciones

imprescindibles para nuestra expresión literaria, cuyas visiones parciales han sido más sectáreas de lo deseable.

Las credenciales más positivas de los autores de la segunda generación vienen de su mejor conocimiento de la poesía anterior a la guerra civil. A ellos se debe la recuperación de una determinada sensibilidad, apoyada en los nombres de los importantes poetas de la generación del 27 (recuérdese la valoración que se hiciera de Luis Cernuda a través del número monográfico que le dedicara en Valencia *La Caña Gris).* El aprecio por las figuras relevantes de Pedro Salinas, Jorge Guillén o Vicente Aleixandre habrá de proporcionarles otros campos expresivos por los que caminar con mayor holgura en la comunicación de su experiencia.

De ahí que la segunda generación de la posguerra pueda dar nombres tan dispares como los de Carlos Sahagún y Rafael Soto Vergés, como Angel Crespo y Lorenzo Gomis o Caballero Bonald y Manuel Mantero. Todos ellos escribirán sus libros en épocas de transición. En algunos será honda y visible la pervivencia de la huella ético-cívica. Otros harán una poesía comprometida, pero de signo culturalista. Y los habrá también lo suficientemente distanciados de esa problemática como para escribir dentro de un criterio simbólico que rompa con el realismo detentado por el gusto literario hasta entonces vigente.

Este es el caso de las diversas excepciones que se producen dentro de la generación. Tales excepciones son más visibles al existir cierta uniformidad en el tono general de los libros que se publicaron a finales de los años cincuenta. Pero bien se trate de personas que por su nacimiento o la primera y rápida publicación de sus versos puedan ser consignadas como de la etapa social, o bien de los más jóvenes, pertenecientes a las últimas piedras del alud provocado por ella, estos casos adquieren un relieve propio. Me estoy refiriendo a poetas de la talla de Carlos Edmundo de Ory, Alfonso Canales, Manuel Alvarez Ortega y Félix Grande.

En todos estos casos la responsabilidad con la palabra es mayor que el compromiso ético-cívico.

No quiere decirse que éste no se halle expresado en sus versos. Lo está, y en ocasiones—como en los *Blanco Spirituals,* de Félix Grande—de forma omnipresente. Pero sus ecos son más fecundos, al enmarcarse en un amplio poliedro de experiencias culturales, que bajo los poetas de estricto compromiso testimonial.

Pudiera servir de ejemplo el nombre frecuentemente marginado de Miguel Labordeta, cuya singular poesía—analizada en tesis doctoral por Francisco Díaz de Castro—ofrece, junto a las preocupaciones ordinarias

del compromiso cívico, una interesante vinculación a especulaciones científicas que van desde la astronomía hasta la física.

Pero, de hecho, es más frecuente que, como en Manuel Alvarez Ortega, se haga de la circunstancia histórica un motivo para la creación de una poesía bien distinta. Rescatado por los novísimos, desde su *Exilio* hasta *Escrito en el sur*, su testimonio está cuajado de una presencia importante de la visión y la imagen dejadas por la poesía francesa contemporánea, al hilo de influencias que van desde Paul Eluard a Saint John Perse. No en vano había realizado una excelente antología de los poetas surrealistas y vanguardistas en lengua francesa.

En cuanto a Carlos Edmundo de Ory, puede decirse que desde sus publicaciones con Eduardo Chicharro, dentro del movimiento postista, está más cerca de las vanguardias de entreguerras o de un cierto surrealismo *sui generis* que de los poetas entendidos como sociales.

De Alfonso Canales basta decir que sus publicaciones han recalado siempre en las raíces del canto elegíaco y que para las fechas que nos ocupan había publicado ya dos importantes precedentes de las que luego serían sus obras más importantes, *Aminadab* y *Réquiem andaluz* (nos referimos, claro está, a *Sobre las horas*, en 1950, y *El candado*, 1956).

Así cuando José Angel Valente da a conocer sus *Poemas a Lázaro* puede permitirse una diferencia esencial entre el creador y la criatura, reconociendo que lo creado posee valores independientes de lo que sean las actitudes originarias de su autor. Veámoslo en su paráfrasis del Génesis titulada «Soliloquio del creador»:

La criatura
salida de mis manos
alzó los ojos ciegos, dijo: —Tú.
Sabía que era
distinta de mí mismo.
Creía en mí.
(Oh, nunca tanto amor
debió abrasar tan quebradiza hechura.)
Alzó los ojos ciegos: —Tú me has hecho.
Ahora te pregunto. ¡Dime, dime!
(Envuelta en mí latía,
no con vida distinta...)
—¡Dime, dime!
(... pero jamás podría
comprender mi palabra.)

Un concepto de vida materialista se enfrentaba a otro que no negaba la circunstancia material de la existencia, que la asumía en su temporalidad, pero que era capaz de manifestarse desde una posición indi-

vidualizada e imaginativa, proponiendo una vida distinta inmersa en la palabra.

Está de más resaltar que el intento de este grupo generacional consistía en conseguir, según palabras del propio José Angel Valente, «la expresión literaria convincente para la idea justa». A partir de entonces los modos de escritura se han modificado lo suficiente para que no quepa ya hablar de poesía social, pese a la innegable existencia de un compromiso cívico.

Cuando Jaime Gil de Biedma publique *Moralidades,* en el año 1966, o José Agustín Goytisolo *Algo sucede,* en 1967, la generación ya lleva andado un largo camino. Los importantes libros de Claudio Rodríguez *Don de la ebriedad* y *Conjuros;* los de Francisco Brines: *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad,* y el de Carlos Sahagún *Profecías del agua,* son ya carta de naturaleza en el desarrollo estético de esta última generación de la posguerra.

Los poetas más jóvenes de los años sesenta reconocerán por primera vez el valor de estas aperturas del campo poético. Pero no sólo su legado, sino también el valor de la obra de Ricardo Molina, Juan Bernier o Pablo García Baena va a insertarse en autores de su mismo entorno geográfico y cultural. Esto tendrá la virtud, además, de permitir el florecimiento de un tipo de lenguaje lírico, de rescatar a niveles profundos los recursos de la poesía arábigo-andaluza, tan rica de metáforas como de tradiciones míticas.

En el grupo de *Cántico* se daban ya características que serán después muy frecuentadas por los poetas sureños de las generaciones últimas, desde Antonio Carvajal y José Luis Núñez hasta la reciente hornada en donde José Gutiérrez, Francisco Bejarano o los sevillanos de *Calle del aire* harán mención expresa de su obra. Existirán en ellos los cantos al placer, a la dicha de los cuerpos, a la meditación feliz, estilizada o nostálgica, de su entorno; a la belleza de los objetos y a la sublime música de la palabra. Todo aquello que en la poesía social hubiera sido considerado como ocioso.

Y los esfuerzos intermedios de renovación entre ambas escrituras vendrán realizados por una promoción poco estudiada y frecuentemente maltratada por la crítica más establecida. Me estoy refiriendo a poetas que como Miguel Fernández, Diego Jesús Jiménez, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Hernández y Angel García López van a escribir precisamente sus libros más significativos entre los años 1963 y 1969. Son, pues, el precedente inmediato de la hoy nominada *generación del setenta.*

Por este motivo Antonio Domínguez Rey se queja de que tal grupo (véase el prólogo a la antología poética de Angel García López) ha que-

dado postergado y casi borrado del mapa generacional en beneficio de otras más mimadas y muy preponderantes castas poéticas.

Lo cierto es que no se debe olvidar el nexo existente entre los componentes del grupo Cántico y la presencia de prestigiosos nombres de características especiales, como Alvarez Ortega, Ory y Félix Grande, para crear un ánimo expansivo que, por vehículo de esta pléyade rota, que hace de bisagra entre las dos orillas—umbral y dintel de una misma puerta—, fructifique en algunos de los aspectos más representativos de la oleada siguiente. Quizá la supuesta ruptura que los «novísimos» aparentan no sea tan drástica si entendemos que algunos de sus maestros lo han sido también de estos flecos finales de la promoción del sesenta.

Los goznes de inflección de ambas generaciones son señalados por Domínguez Rey en la mencionada antología, destacando lo que tienen de imprescindible enlace entre las dos márgenes formadas de un lado por lo que hoy se llama segunda generación de la posguerra y lo que en este trabajo hemos dado en llamar «poesía trascontemporánea»; dice al respecto Domínguez Rey:

«Se acercan, por otro lado, a los movimientos posteriores en los siguientes puntos: autonomía y brillantez lingüística en los más. Función expresiva sobre representativa, en bastantes. Elipsis y sincopación, hasta ortográfica, en algunos. Leve exotismo y abundante artificiosidad. Neomanierismo, simbología nominal, enraizamiento con las culturas históricas y notable nómina de fauna, flora y diversos instrumentos, ya guerreros, ya agrícolas o de otro uso. Velada aparición de marcos culturalistas: referencias literarias, históricas y pictóricas.

Por el contrario, no se apartan del ambiente social y humanizante de su niñez y juventud, a la que asocian el recuerdo urbano. Hay que añadir, como rama que son de posguerra, el recuerdo de la confrontación civil en sus ojos y oídos aún no suficientemente formados, máxime en cuanto a efectos privativos posteriores: hambre física, cultural y social. De esto quedará en ellos un amplio sentido de responsabilidad popular» (página 18).

Es esta la última generación, en sus coletazos finales, donde se aprecian los efectos de la guerra civil. Por ello mismo—y con todas las reservas que puedan merecer los criterios cronológicos—sólo hasta aquí parece oportuno el uso del término «poesía poscontemporánea», dado que la generación siguiente nacerá en su totalidad después de 1939 y sólo en su infancia conocerán algunos efectos atenuados de la crisis posbélica.

A partir de ese instante parece oportuno intentar un nuevo término que delimite las atribuciones históricas y educativas de las generaciones posteriores. Y no nos estamos refiriendo en exclusiva a la denominada

generación del setenta, sino a los que, nacidos con posterioridad a 1950, empiezan en esta década presente a publicar sus primeros libros. Motivo por el cual proponemos que para los poetas y escritores cuya obra se realiza a partir de 1970 puede usarse el título de «generaciones trascontemporáneas».

El signo visible de este cambio se produciría, en su primer indicio, con la publicación de *Arde el mar,* de Pedro Gimferrer, en 1966. Hemos pasado de la dignidad de la palabra al preciosismo de la misma. Del compromiso a la desideologización del texto. La actitud de Gimferrer por aquellas fechas consistía en descargar de impregnaciones ético-políticas al poema en beneficio de la consagración específica de cada verso. No quiere decirse que no existieran precedentes para el uso de semejante riqueza verbal dentro de nuestra propia tradición lírica. No hemos de olvidar que muchos de los hallazgos recuperados por Gimferrer estaban ya presentes en el poema de Cernuda *Luis de Baviera escucha a Lohengrin* o en el no menos anticipador de Juan Gil-Albert titulado *El lujo.* El mérito de Gimferrer consistió en el atrevimiento de recurrir al decadentismo cuando todavía las posiciones «moralistas» predominaban sobre la imaginería de la palabra. Efectivamente, parafraseando su propia *Oda a Venecia,* podemos decir que «tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos». Ante el mar de los teatros un mundo culturalista, con referencias plurales y gran capacidad de mimetización expresiva, se abre en el panorama de la generación primera de lo que hoy me atrevo a llamar «poesía trascontemporánea».

Arde el mar fue un libro afortunado y el más notable de los varios importantes que inició el paso de la *generación del setenta.*

El primero de los grupos generacionales que se da a conocer viene traído de la mano de una antología de Castellet denominada *Nueve novísimos* y que apareció precisamente con el cambio de década. Apenas para entonces habían publicado unos pocos libros los más precoces de la generación. Junto a Gimferrer se alineaban Leopoldo María Panero, Félix de Azua, Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión, Vázquez Montalbán, José María Alvarez, Vicente Molina Foix y Ana María Moix. Si la obra de algunos de ellos hoy parece cuajada, la de la mayoría de los antologados es más que discutible, y en cualquiera de los casos existen entre ellos diferencias tan notorias que hoy resulta ciego el emparejarlos bajo el título general de «novísimos» o «venecianos».

Y, en efecto, ¿qué une la obra aséptica de Gimferrer, que canta a Oscar Wilde y Gabriele d'Anunzzio, con la comprometida de Félix de Azúa, que, razonablemente, se preocupa por el jabón que hacían los nazis con grasa de judíos? ¿O qué las tendencias escapistas hacia el mundo alucinante de la droga de Leopoldo María Panero con el academicismo

metapoético y ultracartesiano de Guillermo Carnero? Decididamente, la unión entre ellos no puede establecerse sino como una oposición a lo anterior.

Hay desde mayo de 1968 una ruptura en la juventud europea que obliga a un planteamiento general entremezclado con la crisis de desilusión que afecta a las ideologías marxistas y que se incrementa con la invasión de los tanques rusos a Checoslovaquia en agosto de ese mismo año. Desmitificado ya el proceso de la revolución cubana, que tras el caso Padilla ha enseñado un rostro mucho menos halagüeño que el que de ella se esperaba, los asideros de la juventud progresista se derrumban uno tras otro, sin que los ideales de oposición política puedan ser ya un aglutinante literario suficiente. Todo lo cual conlleva un replanteamiento que, si es global en la cultura europea, no puede por menos que ser visible en la española.

No hay, por lo tanto, continuismo. El replanteamiento crítico enfrenta de manera decidida a una generación con la necesidad de buscar nuevas amarras en las fórmulas culturales incluso más superficiales que la liberen de las estéticas «machadianas». Las influencias van a ser múltiples y otras. Desde luego, el romanticismo y el modernismo, pero filtrados por una afectación libresca, que recoge elementos poéticos desde Eliot a Pound, desde Valery Larbaud a Ungaretti. Pero a ello hay que añadir las canciones, las modas *hippies* o el decadentismo de tipo *camp* y *d'art nouveau*, que orientaron libros bien conocidos de Gimferrer, Leopoldo María Panero o Manuel Vázquez Montalbán.

Las condiciones generales del país se habían modificado a ojos vista desde el desarrollismo de los años sesenta. Inútil es apelar a la tradición poética andaluza como única configurante del nuevo cambio. Ciertamente, la *generación del setenta* valorará unas tradiciones literarias por encima de otras, pero acarreará en su tránsito suficientes novedades como para suponer no sólo una mutación respecto a la poesía social, sino también respecto al grupo Cántico y las otras excepciones existentes en la anterior poesía española. Este cambio viene propiciado por el acarreo de significativos poetas europeos y norteamericanos del siglo XX. No debemos olvidar que, desde la «generación beat» hasta la imprescindible figura de Octavio Paz, todo un material nuevo penetra por vez primera en nuestra sociedad. Es lógico que en las jóvenes promesas literarias de entonces, por constituir una minoría inquieta y dinámica, èsa aceleración se produzca a mayor ritmo.

La importancia de esta reunión inicial de nueve poetas—el mismo número de la antología consultada de Francisco Ribes en 1952—consistía en haber sabido captar el cambio de mentalidad que se produjo en los poetas jóvenes más o menos coincidentemente con la crisis de va-

lores que nos afecta tras el callejón sin salida en que parecen moverse las ideologías europeas desde finales de la década del sesenta. Este acierto general es mucho más significativo que los desaciertos parciales de la inclusión de determinados nombres, que hoy significan bien poco en el panorama de la poesía trascontemporánea y que nos producen cierta mirada irónica respecto a los estudios que siguen considerando como un hito sagrado su inclusión al haber sido antologados por Castellet. Incluso el mismo término «novísimos» significa actualmente otra cosa. No son tanto los nueve primeros antologados, como tres o cuatro de ellos y sus posteriores prolongaciones epigonales, que han tenido cumplida inclusión en la antología de Concepción Moral y Rosa M. Pereda titulada *Joven poesía española.*

Por el contrario, es preciso señalar la importancia de algunos poetas que, como Antonio Colinas o Justo Jorge Padrón, han realizado su obra con posterioridad a la citada antología de Castellet. De ellos nacerán algunas de las vertientes estéticas capaces de configurar el conjunto de aportaciones realizadas por la *generación del setenta.*

Hoy día el mismo José María Castellet reflexiona de manera crítica sobre la generación que su antología ayudó a conformar, y a la pregunta que le formula la revista *Zona Franca* en su número 20 (septiembre-octubre de 1980), respecto a la opinión que le merece el calificativo de «venecianos» para los «nueve novísimos», contesta:

«Mi impresión es que es un calificativo arbitrario y completamente superficial, en el cual la cabeza visible sería la poesía de un momento determinado de Pere Gimferrer y de Guillermo Carnero; pero dudo que esta poesía, que tiene, en cierto modo, raíces culturales un poco arcaizantes, sirva para caracterizar a la generación, o a los poetas individualmente considerados. El caso más curioso de estos poetas venecianos, si es que se les quiere llamar así, es precisamente que han perdido su *chef de file,* que era Gimferrer, quien en un momento determinado rompió con su poesía de lengua castellana y pasó a escribir en catalán. Y, evidentemente, lo que ha escrito en catalán, que son cuatro libros muy apreciables, está en una línea muy distinta, que tiene preocupaciones de tipo metafísico, de tipo reflexivo sobre la propia poesía, y que no corresponde en nada a aquellos orígenes de lo que se llama la escuela de los venecianos. No veo que sea posible incluir en esta denominación a un grupo de poetas, ni que ese calificativo sea coherente y correcto» (página 53).

Evidentemente, dada la carencia de unicidad en el grupo, en entredicho queda el mismo criterio de escuela estética que sobre él suele aplicarse. La dispersión posterior de sus poetas y de otros muchos componentes del resto de la generación supone un enriquecimiento de los pun-

tos de vista de lo que puede ser «sujeto del poema». Pero a la vez este relevo de las materias sobre las cuales poetizar y los diversos modos de hacerlo ha creado una ceremonia caótica de la que, hasta los críticos más interesados en el tema, se encuentra dificultad en salir.

Esta dispersión, aunque se ha ido acentuando, existía ya en el mismo momento en que aparecieron los poetas de los años setenta. Nada extraña por ello que la antología de Castellet fuese inmediatamente contestada por otra de Enrique Martín Pardo titulada *Nueva poesía española.* Querían recogerse en ella otros nombres que sin discutir a la tendencia más culturalista de los novísimos supusieron una aportación en la diversidad de las tendencias ya entonces confrontadas. De esta manera se incluyeron poemas de Antonio Colinas, José Luis Jover, Antonio Carvajal, Jaime Siles y Antonio López Luna. A punto ya de aparecer y corregidas las primeras pruebas, López Luna decidió autoexcluirse del grupo, perdiéndose así el añadido de variedad que suponía a la línea clásica representada por los *Tigres en el jardín,* de Carvajal. Con todo, quedaban aunadas las posiciones dispares de los otros nombres, el más valioso de los cuales, Antonio Colinas, orientará su poesía hacia una tendencia emocional de honda raigambre neorromántica, hoy ya consolidada en la generación.

Sin duda, el individualismo parece enseñorearse de la distinta creación de los todavía jóvenes poetas del setenta. Pero, a pesar de las razonas que asisten a quienes defienden la práctica «unicidad» de las familias poéticas, tan disgregadas que, a veces, vienen constituidas por un solo nombre, no por eso dejan de advertirse algunos rasgos comunes que permiten descripciones plausiblemente generacionales. Uno de ellos, además del generalizado culteranismo, sería la tendencia a incluir citas expresas al mundo de las imágenes cinematográficas o de los símbolos prototípicos de la cultura plástica, tanto americana como española, recogiendo un legado visual perteneciente a los últimos cincuenta años. Lo libresco y lo pictórico se han enriquecido así con una dinámica ocular registrada de modos muy distintos en cada uno de los autores y que supone por sí misma una de las bases fundamentales de su renovación.

Fuera, de estas características globales, la poesía trascontemporánea admite múltiples interpretaciones. Hay una efectiva división de tendencias y cosmovisiones. Pero esa variedad, lejos de ser un mal, es un signo de creatividad desbordante, y de ella puede salir más luz que del uniformismo, sin apenas disidencias, que se producía en la lírica social de la inmediata posguerra.

El espectro de las distintas antologías que han ido recogiendo la obra de los autores más directamente enmarcados en la década de los setenta nos ofrece unas posibilidades muy amplias para cada gusto. El

lector de poesía puede hoy desorientarse fácilmente, pero también es posible que de su desorientación saque mayor placer y provecho que el que pudieran producirle las configuraciones enclaustradas en unos límites asfixiantes. Hoy, entre otros muchos cabos sueltos y muchas otras interpretaciones por realizar, puede apreciarse un momento constituido, al menos, por estas grandes líneas, que no suponen valoración ninguna, fuera de lo constatable de su misma existencia:

1.° El culturalismo. Esta tendencia, que es la que mejor asume, sin que suponga una propiedad rigurosa, el adjetivo de «veneciano», nacería a partir de la publicación de *El Mensaje del Tetrarca,* de Pedro Gimferrer, y ha dado muchos y, ocasionalmente, sobresalientes cultivadores. Hay dentro de ella personalidades manifiestamente propias, como la de Luis Antonio de Villena, Guillermo Carnero o Luis Alberto de Cuenca, en los cuales el historicismo, la representación teatral o el decadentismo lleno de asunción de una tragedia apasionadamente juvenil adquieren valores de importante rango. El punto de ebullición de esta tendencia vendría a percibirse con la publicación de la antología *Espejo del Amor y de la Muerte,* en la cual, junto a los últimos citados, se incluye el nombre de Javier Lostalé.

Derivado de este culteranismo—siempre racionalista, habitualmente descriptivo, frecuentemente arropado por temas históricos o artísticos—se desglosa un proceso de preocupaciones intelectuales, de crítica libresca, en donde arraiga el movimiento «metapoético», en donde el propio asunto de la poesía es el sujeto fundamental de la reflexión y supuesta emoción contenida en el lenguaje. Inciden aquí otros poetas, además de Gimferrer, con *Els Miralls,* y Carnero. Tal es el caso de Jenaro Talens y de varios de los más jóvenes poetas, algunos de los cuales—los valencianos—han sido recogidos en una antología titulada *Círculo de nieve,* en donde se apuntan nombres valiosos para la «segunda generación» de la poesía trascontemporánea.

2.° Otra tendencia, con un insigne precedente histórico en la figura de Juan Eduardo Cirlot, vendría dada por la literatura más vanguardista, posición que se manifiesta desde *Cepo para nutria,* de Félix de Azúa. Existe aquí también un culturalismo, pero es de otra raíz y busca más la transformación de los significantes, ocupándose menos de los significados de las palabras. Por ello sus mayores innovaciones lo han sido en la comunicación rítmica y melódica del texto, buscando sincopaciones, cacofonías, aliteraciones y todo tipo de recursos que determinen un nuevo lenguaje musical en el campo métrico y fónico del texto. Dentro de esta línea tienen interés poetas como el malogrado Eduardo Hervás —desaparecido tras la publicación de *Intervalo*—y la obra de dos crea-

dores marginales como Ricardo Arias y Rafael Rodríguez, trabajando en esa zona fronteriza al experimentalismo, con un juego permanente en la sintaxis del lenguaje. Esta poesía no desdeña el carácter anecdótico, pero nunca trivial, de sus asuntos, aunque su preocupación es más la comunicación irracional y expresiva que la de orden temático.

Dentro del experimentalismo, pero tampoco entendido como «involución» hacia las vanguardias europeas de principios de siglo, se dan atractivas notas de poesía concreta o visual. A ello han contribuido nombres tradicionales, como Julio Campal, Bouza o Fernando Millán. Algunos poetas de indefinible catalogación, como Alfonso López Gradolí o Ullán, entroncan esporádicamente con ellos. Y nada desdeñable es la colección titulada Nueva Escritura, de Ed. Euskal Bidea, con varios títulos imaginativos en ebullición. Esta tendencia manifiesta una clara desconfianza sobre el lenguaje (intérprete con exigencias de protagonista absoluto y dictador potencial de todo conocimiento) y pretenden destacar otros aspectos no estrictamente significacionales de la palabra, basándose en las posibilidades visuales y lúdicas existentes en el manejo del cuerpo sensible (o «soma») de cada signo.

3.° La tercera tendencia es la intimista, cultivada por Antonio Colinas desde su libro *Preludios a una noche total*. Aquí importa más el hombre interno, el sentimiento amoroso o trágico, que las manifestaciones sensoriales, literarias o de investigación experimental. Como en las anteriores tendencias el culturalismo hace presencia frecuente, sólo que no como tema autónomo, sino integrado a la comunicación personal e incluso a los asuntos dependientes de la vida cotidiana. La poesía de Colinas es tratada por su autor desde una actitud refinada y para entendidos que, al margen de la inmediata comunicación emocional, puedan llegar a saborear su evidente proyección de dignidad cultural, a la que no son ajenos los nombres de Rilke, Hölderlin, Leopardi o Eugenio Montale. La reciente antología de José Luis García Martín, titulada *Las voces y los ecos*, recoge buenas muestras de este modo de hacer, entre las que destacan las voces de Miguel d'Ors, Francisco Bejarano y Fernando Ortiz. Fronterizos entre este culturalismo intimista y el de carácter historicista más propio de los novísimos se encuentra el hacer de otros poetas andaluces, como Abelardo Linares o Rafael de Cózar. Y aún podría hablarse, dentro de esta estética rehumanizadora, de la huella clasicista visible tanto en Antonio Carvajal como en José Ortega Torres y Fidel Villar Ribot, que, pese a las obvias variantes de sus textos, pueden ser asumidos por una u otra forma de apreciación del lenguaje de sabor tradicional, incluida la de tipo cernudiano.

4.° Otra actitud significativa en el proceso del cambio poético es la mantenida por Justo Jorge Padrón. Este poeta ha incorporado al mo-

mento lírico más comunicador los aspectos irracionalistas del poema visionario, perceptibles ya en «Mar de la Noche» y profundamente desarrollados en *Los Círculos del Infierno.* Anécdota vital y proyección alucinada de los urgentes mitos telúricos se funden en él, dando lugar a un mundo específico. La existencia de valores tradicionales en sus poemas, junto con la novedad de su particular percepción imaginativa de la naturaleza y el sentimiento íntimo, que bosquejan en sus poemas un sentido rehumanizador, pero no tanto por entresacar las claves de los momentos experienciales, sino en cuanto ahondar en las raíces subterráneas del hombre. De ese modo, como un nadador que necesitase de los dos brazos—emergente y sumergido—para avanzar, su poesía se sirve tanto de los momentos de exaltación amorosa como de los mitos oscuros de la autodestrucción. Ello le sitúa en esa zona heterodoxa de los creadores con estilo propio, inabordables desde otras tendencias concretas. Por eso el valor singular de su aportación ha sido recogido en un ensayo extenso dedicado a su obra por mí mismo con el título de «poesía sustantiva».

Mención aparte merece el caso de César Simón con una obra tan atractiva y destacada existencia como desconocida, y que aunque por su edad no pertenece a las generaciones trascontemporáneas, sí se engloba en ellas literariamente, pues todas sus producciones poéticas se publican con posterioridad a 1970. Las voces de los poetas épicos primitivos y el influjo de las grandes concepciones filosóficas pueden rastrearse en su obra, cuyo título más significativo es seguramente *Estupor final.*

No creemos agotar con esto la relación ni las tendencias existentes, ni las posibilidades de explicarlas con mayor acierto. Pero sí señalar una verosímil diferenciación y agrupación entre diversos poetas que, ciertamente, son muy distintos entre sí, pero no ajenos unos de otros. O, para decirlo de otro modo, son tan diversos en sus estilos como lo fueron los de la generación del 27, que, sin embargo, vienen a ser estudiados juntos en los manuales de literatura.

Hay, además, numerosas características comunes dependientes de los factores emocionales, culturales e históricos, que atañen a cualquier etapa cronológica. La libertad alcanzada en las costumbres en las últimas décadas y la consiguiente capacidad de viajes, experiencias literarias y compromisos políticos públicos ha permitido un notable salto en el panorama de las expresiones. Quiere esto decir que la línea trazadora del cambio—y la que más unifica sus diversas corrientes—tal vez sea una formación intelectual más amplia que la de las generaciones precedentes (sólo ocasionalmente universitarias), confluyendo, además de las lecturas y preocupaciones de índole crítica, en la percepción de un amplio

campo de posibilidades revitalizadoras nacido de las modas, estilos urbanos, músicas estridentes y decorativismo plástico que inciden sobre ellos.

Es importante el vuelo de la imaginación, que ha dejado libre en muchas de las composiciones su sugerencia irracional, configurando en ocasiones un malditismo *underground*, como en el caso del actual Leopoldo María Panero. Y, desde luego, ninguna generación desde la postguerra hasta hoy ha prestado, en todas sus tendencias, una atención tan obsesiva a los valores del lenguaje.

Perdido el trauma de la guerra, es para nosotros innegable que estamos—a causa de la relación metafórica, unida al legado de los sentimientos y a una novedosa matización del texto—ante cambios decisivos en la poesía española actual. Y que debe por ello distinguirse entre esta todavía joven hornada de poetas con respecto a los postcontemporáneos. Sus armas son distintas y se han abierto con ellas una ruta para caminar por el sendero difícilmente transitable de las letras españolas, tan confusas y tan confundidas.

Al final del túnel sabremos la cantidad de luz que arroja este momento de inquietudes y aproximaciones variadas hacia el conocimiento poético y su comunicación. En la medida que este trabajo sirva de mínima linterna para arrojar alguna claridad en las oscuridades del túnel, la labor de escribirlo no habrá resultado enteramente vana.

PEDRO J. DE LA PEÑA

Jorge Juan, 4
VALENCIA-4

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

PERSPECTIVAS DEL CINE ESPAÑOL EN 1982

Nos parece útil, a partir de esta nota, registrar la actividad reciente del cine español, además de los habituales ensayos sobre creadores notables. Esta es la base lógica para una futura evaluación de sus cualidades y perspectivas. Como se sabe (o por lo menos se repite profusamente en los medios cinematográficos), el quehacer fílmico español está en crisis económica y artística, sumergido por las multinacionales del espectáculo, que dominan los principales canales de difusión, y retrasado en sus capacidades competitivas frente a los grandes países productores. Como sucede casi siempre, esto es verdad, pero no toda la verdad.

En el pasado, el cine español disfrutó de una legislación proteccionista que no estimulaba la calidad y la autenticidad, pero que mantenía un alto grado de ocupación. A partir de 1977, la parcela de difusión se vio amenazada por la creciente importación de películas (sobre todo, americanas) y por la necesidad de atender a un público más exigente, que se liberaba progresivamente de una censura maniquea y anquilosante.

Por tanto, sin las increíbles trabas de censura ideológica, moral y económica que enfrentaron los pioneros, como Berlanga, Bardem y los de la generación siguiente (Saura, Picazo, Basilio Patino, etc.), los jóvenes realizadores de la transición tenían ante sí un problema mayor: hacer cine con pocos medios y perspectivas de estreno poco remunerativas. Y después, otro no menos arduo: hallar un lenguaje y una temática para las nuevas circunstancias históricas.

Habrá que dar tiempo al tiempo... Como nos decía Manuel Gutiérrez Aragón, no bastan cuatro o cinco años de libertad para formar nuevos artistas. Y en verdad, la mayoría de los cineastas españoles que ahora cuentan comenzaron en los «tiempos difíciles». El mismo Aragón; Saura; Armiñán; Erice; Gonzalo Suárez; Megino (productor-

autor); el productor que apostó a la calidad, Elías Querejeta, y tantos otros.

En cuanto a la crisis, parece haberse superado el descenso de 1978; según datos provisorios, la producción de 1981, que es la que se conocerá este año, ha superado el número de largometrajes de 1980, que llegó a la importante cifra de 118 filmes. Asimismo, se cuentan una cantidad de obras terminadas y proyectos por comenzar que, *prima facie,* tienen cualidades interesantes desde el punto de vista artístico. Sin embargo, se repiten las voces agoreras de los sectores de la industria, quizá porque piensan, sobre todo, en la carrera comercial de los filmes, que es siempre incierta.

Novedades y autores

Entresacamos aquí los títulos de los filmes que prometen mayor interés entre los que se verán en 1982, añadiendo una cantidad de referencias a sus autores, que ayudarán a situarlos.

Ya terminada y en vísperas de estreno (quizá ya producido al aparecer estas páginas) es la nueva película de Carlos Saura, *Dulces horas.* El mundo del recuerdo, la memoria, la coexistencia de pasado y presente, son las constantes más características del cine de Carlos Saura y, al parecer, retornan en este film del autor de *La prima Angélica.*

Parece casi innecesario recapitular datos sobre la personalidad de Saura, el director más conocido internacionalmente entre los que están en actividad en España. Incluso en páginas tan recoletas y alejadas del *show-business* como éstas. No obstante, cabe recordar que Saura, a partir de *Los golfos* (1959), consigue plasmar una obra progresivamente madura y profunda, que culmina en filmes tan esenciales como *La caza, El jardín de las delicias, Ana y los lobos* o *La prima Angélica.* Junto a las obsesiones mencionadas, que se internan generalmente en las pasiones y las psicologías de personajes de la burguesía media, hay una declarada lectura política, elusiva y punzante, que interpreta con hondura las componentes de represión moral, hipocresía y fanatismo propios de la dictadura. Sin embargo, Saura no es un autor político, sino un buceador del inconsciente y los seres solitarios, pero inevitablemente debía evocar también los fantasmas de la opresión y los «sepulcros blanqueados» de la moral fascista.

Sólo cabe señalar que en su obra reciente, Saura ha escapado tangencialmente a sus pautas características de cine intimista y memorioso. Una de esas excepciones fue *Bodas de sangre,* excelente reflexión sobre Lorca y el ballet basado en la pieza teatral, un film básicamente

documental. La otra es *De prisa, de prisa,* que es un retorno —por sus características de cine-verdad, naturalista y cotidiano— al clima de su primer film, *Los golfos.*

Dulces horas, por tanto, no será un relato lineal, como *De prisa, de prisa,* sino que seguirá los repliegues de la memoria y la otra realidad: la interior, la que anima los sueños. Según se anuncia, su próxima película será una coproducción rodada en México, la primera que realizará fuera de España. Dos actrices famosas, la francesa Isabelle Adjani (*Adèle H,* de Truffaut) y la alemana Hanna Schygulla (frecuente protagonista de los filmes de Fassbinder), serán las protagonistas. Otro elemento internacional será el autor del guión, el francés Jean-Claude Carrière, guionista de los últimos filmes franceses de Buñuel.

Otro film ya terminado (en realidad, ya se exhibió en San Sebastián 1981, en septiembre) es *Reborn,* de Bigas Luna. Es una coproducción con Estados Unidos allí ambientada. Una compleja historia (¿compleja o confusa?) acerca de la religión, los pastores fanáticos al estilo americano y otros ingredientes, incluyendo una mística italiana. Rodada en inglés, tiene como protagonistas a Dennis Hopper (el interesante director de *Easy Rider)* y Michael Moriarty.

Su director, José Juan Bigas Luna (ya no usa los nombres de pila), nació en Barcelona en 1946. Fue profesor de diseño y es fotógrafo profesional. Se inició en el largometraje en 1976, con *Tatuaje (la primera aventura de Pepe Carvalho),* sobre una novela policial de Manuel Vázquez Montalbán, coautor del guión. No tuvo mucho éxito. Hasta ahora su obra más interesante es *Bilbao* (1978), basada en un relato propio.

Otra novela de este mismo autor, *Asesinato en el Comité Central,* llega ahora al cine con dirección de Vicente Aranda. El libro, que obtuvo gran repercusión por sus alusiones políticas, imagina el asesinato de un secretario del Partido Comunista en plena sesión del Comité Central.

Vicente Aranda (Barcelona, 1926) tiene una trayectoria curiosa. Emigró a Venezuela en 1949, donde trabaja en empresas norteamericanas, y retornó a España en 1956. Su propósito de ingresar en la Escuela de Cine fracasa por no tener título de bachiller... Aranda es hombre de humilde origen y escasos estudios. Pero como *self mademan* se establece en Barcelona, y luego de varios proyectos fracasados debuta como director y productor en *Brillante porvenir* (1964), film donde el teórico Román Gubern también hizo su primera incursión como codirector de cine. En 1966 dirige su mejor film, *Fata Morgana,* que es asimismo uno de los representantes más perfectos de lo que entonces se llamó «Escuela de Barcelona», tendencia que en los años sesenta in-

tentó renovar el acartonado ambiente del cine con obras de estética vanguardista y cierta abstracción temática. Esta introducción de lo insólito y la ruptura de las convenciones narrativas (muy estilo años sesenta) convirtió a *Fata Morgana* en un aporte diferente al cine español de la época. Entre sus obras posteriores (mucho menos vanguardistas) se destaca *Cambio de sexo* (1977).

Uno de los guionistas de *Fata Morgana* fue Gonzalo Suárez, que aún no se había dedicado al cine y era un escritor interesante. Ahora vuelve a la dirección con *Epílogo,* una historia original que pertenece a su libro de cuentos *Gorila en Hollywood.* Gonzalo Suárez Morilla nació en Toledo en 1934. Inició estudios de filosofía, que abandona para convertirse en actor. Tras una estadía en Francia, donde se dedica a oficios diversos (gasolineras, astilleros), regresa y se establece en Barcelona, donde se dedica al periodismo, sobre todo como cronista deportivo.

Escribe cuentos y novelas, entre ellas *De cuerpo presente* y *Trece veces trece.* Algunos de sus libros se han vertido al cine, por él mismo o por otros directores. En 1969, Antonio Eceiza realiza *De cuerpo presente,* sobre la novela homónima de Suárez, y algunos meses después Vicente Aranda hace *Fata Morgana,* con argumento y guión del mismo escritor. Hay que decir que Gonzalo Suárez es, ante todo, un excelente narrador, algo marginado por no coincidir con las modas imperantes y las corrientes literarias de los años sesenta. Su acercamiento al cine, a partir de sus primeros cortos, es también un intento de seguir un camino muy personal. Por eso abarca todas las tareas, desde la escritura del guión a la producción, la dirección y hasta la interpretación.

Sus cortos, *Ditirambo vela por nosotros* y *El horrible ser nunca visto,* muestran sensibilidad y al mismo tiempo indican que su imaginación cinematográfica es una lógica continuación de su mundo literario. Su primer largo, *Ditirambo* (1967), es saludado por la crítica con entusiasmo inusitado. Sus elementos innovadores y la originalidad de un autodidacta se suman para darle una notoriedad que se añade a su posición literaria. Se ha dicho que Suárez no es un cineasta nato, sino que es un escritor con excelentes ideas que quiere expresar en imágenes, sin lograr del todo, ese trasvase de medios de expresión. Entre sus filmes se cuentan *El extraño caso del doctor Fausto* (1968), *Aoom* (1969), *Parranda* (1977) y *Reina Zanahoria* (1978).

Pese a sus altibajos cabe esperar más de este escritor, que puede dirigir cine con solvencia. *Epílogo,* que describe el enfrentamiento entre dos escritores, será su primera película después de cuatro años en que se ha dedicado al film publicitario.

El regreso de Erice

Una lógica expectativa rodea el anuncio reciente del regreso a la dirección de Víctor Erice. Nada se sabía al escribir estas líneas acerca de su nuevo film, que prepara en el mayor secreto junto a su productor, Elías Querejeta. Pero si se recuerda que hace ya diez años realizó *El espíritu de la colmena,* que es para muchos el mejor film hecho en España, y que desde entonces se había negado a emprender otros proyectos, se justifica el interés por esta nueva incursión.

El misterioso caso de Víctor Erice (como titularían las revistas sensacionalistas de cotilleos) no ha sido explicado, aunque se atribuye alternativamente a desinteligencias con productores o a un carácter difícil y poco dado a las relaciones públicas propias del espectáculo. Por eso vale la pena refrescar su breve, pero importante filmografía.

Nacido en Vizcaya en 1940, Erice se licencia en Ciencias Políticas. En 1960 ingresó en la Escuela Oficial de Cine, donde realiza varios cortos de práctica en 16 milímetros y *Los días perdidos* (1963), con el cual se diploma como director. Aunque ha trabajado en guiones para otros realizadores (Eceiza, Picazo), escrito críticas y ensayos en revistas y dirigido algunos programas de TV, Erice es casi un desconocido. Pese a que su tarea habitual es la publicidad, es casi imposible verlo y rehúye todo contacto con la prensa. Este misterio se une a su situación de autor de un solo film, pero que se juzga como una obra maestra excepcional. A pesar de su éxito no vuelve a dirigir desde entonces, hace ya diez años.

Su primera incursión en el largometraje fue un film en episodios, *Los desafíos* (los otros dos eran de Egea y Guerín), cuyo tenue lazo de unión era la agresividad española ante la invasión del estilo de vida yanqui. El resultado de conjunto no fue demasiado feliz. Por eso, la aparición de *El espíritu de la colmena,* tres años más tarde, constituyó una auténtica conmoción. El film está planteado como un cuento y llanamente, sin complejidades psicológicas; construye un mundo mágico y poético, donde no falta el mito: la relación de la pequeña Ana con el fantasma del monstruo de Frankenstein. Obra alusiva, llena de terrible soledad y gran síntesis de todo el cine crítico entre líneas del período histórico que agonizaba entonces (1972), *El espíritu de la colmena* refleja con fulgurante talento la visión infantil (por tanto, la menos sobornable) de un mundo rodeado por la represión y la falta de libertad. Pocas veces, y con medios tan austeros, se ha dado a un relato puramente cinematográfico una sugestión tan grande.

Manuel Gutiérrez Aragón, el director de *Maravillas,* ha concretado la filmación de una idea propia, de la cual ya nos había hablado hace un año: una historia basada en sus recuerdos de infancia durante una convalecencia. La historia ha tomado forma en un guión del mismo Manuel Gutiérrez y Luis Megino, productor y guionista, con el cual ha trabajado ya en otros filmes. El protagonista será un niño de ocho años rodeado por dos mujeres jóvenes que se disputan su amor: Ana Belén y Angela Molina. El título es *Demonios en el jardín.*

De Manuel Gutiérrez Aragón, uno de los nombres más interesantes del cine español actual, hay que recordar brevemente una trayectoria que alterna —o suma— los guiones y la dirección. Nació en Torrelavega (Santander) en 1942. Licenciado en Filosofía, estudia en la ya desaparecida Escuela Oficial de Cine (EOC). Luego colabora en varios guiones, entre ellos algunos que condujeron a películas valiosas, como *Furtivos* (Borau) y *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino). Su primer film de largometraje, *Habla mudita* (1973), precedido por dos cortos, contraponía dos mundos: uno intelectual y otro campesino y elemental, con sutileza y poesía algo esperpéntica. *Camada negra* (1977) era un film desigual, pero valioso (y algo profético), sobre la formación de un neofascismo visceral y violento, clásicamente apoyado en capas juveniles de la pequeña burguesía descontenta. *Sonámbulos* (1978), otra fábula fantapolítica sobre la locura y la enfermedad, fascinante viaje onírico, es quizá su mejor película. *El corazón del bosque* (1978) es el regreso de la memoria a un pasado doble: la guerra civil y sus secuelas, en la figura de un guerrillero que se resiste solitariamente a terminar su propia lucha. *Maravillas,* por último (1980), fue un complejo y fascinante film sobre varias capas de fantasía y engaño, alrededor de varios personajes que no encajan en su propia realidad.

Es preciso recordar que este año se estrenó ya *Tac Tac,* primer film realizado en España por el director y guionista Luis Alcoriza. Este actor y autor español emigra muy joven a México, donde actúa, y por fin es ayudante de Luis Buñuel, con quien escribe los guiones de varios de sus filmes a partir de *Los olvidados.* Más tarde se destaca como director, especialmente con *Tlayucan* y *Tiburoneros.* Hasta ahora, su trayectoria lo situaba esencialmente como un importante autor del cine mexicano.

Pilar Miró, directora de *El crimen de Cuenca* (famosa por su odisea de prohibiciones) y *Gary Cooper que estás en los cielos,* ha comenzado *Hablamos esta noche,* sobre guión propio. Trata de un ejecutivo y sus enfrentamientos con la vida actual. Sin otras referencias, sólo es

posible remitirse a su labor anterior. Pilar Miró nació en Madrid en 1940, y desde 1960 trabaja en TV, donde realizó numerosos programas, desde informativos hasta ciclos dramáticos unitarios. Antes de pasar al cine como directora, colaboró en *El juego de la oca,* de Summers (1964). En 1976 hizo su primera película para cine: *Le petición,* seguida por *Sábado de gloria* en 1978. Pero su notoriedad parte del duro y conflictivo film sobre un hecho real: la prisión y tortura de un inocente culpado de un crimen cometido por otro hombre. *El crimen de Cuenca* (1979) estuvo prohibida por disposición militar hasta que se anuló la legislación correspondiente. Esta susceptibilidad ante las transgresiones culposas de quienes se desvían de su misión específica (el hecho, protagonizado por la guardia civil, había tenido lugar hace más de sesenta años) no afectó su film posterior, que tiene que ver con una óptica femenina en el mundo de los mitos: *Gary Cooper que estás en los cielos.*

Nuestra enumeración puede proseguir con *La próxima estación,* de Antonio Mercero, protagonizada por Antonio Landa. Mercero, un vasco nacido en 1936, se diplomó en la EOC y debutó con *Se necesita chico* (1963), un film para niños, que tuvo mala crítica. Eso lleva a un paro de once años, que llenó con numerosos cortos (algunos premiados) y filmes para televisión. En general, la crítica ha elogiado sus excelentes trabajos televisivos y subrayado la escasa calidad de sus largometrajes recientes, exceptuando, en parte, *La guerra de papá* (1977), inspirada en un libro de Delibes.

Jaime de Armiñán, otro veterano, pero con más éxitos, ha realizado recientemente *En septiembre,* que estaba próximo a estrenarse al escribir estas notas. Después del éxito de *El nido,* que protagonizaron Héctor Alterio y Ana Torrent, Armiñán retorna con una historia de «regreso al pasado», una veta que a veces ha dado excelentes películas, como *La caza,* de Saura. En este caso, se trata de un grupo de ex alumnos de un colegio mixto que veinte años después repiten una excursión a la sierra de Guadarrama.

Jaime de Armiñán Oliver (Madrid, 1927) fue autor teatral después de licenciarse en Derecho. Entre sus piezas se cuenta *Nuestro fantasma,* que obtuvo el premio Lope de Vega en 1956. En 1959 empezó a trabajar para la TV como guionista. Allí su labor resultó extensa y considerada, pero fue disminuyendo a medida que se internaba en el cine. En este medio realizó numerosos guiones antes de pasar a la dirección. Como realizador, comenzó con un film de encargo sin importancia. Su tercera película, en cambio —*Mi querida señorita,* de 1971—, una sátira muy hábil para soslayar un asunto escabroso, lo

situó en un nivel importante. De su obra posterior se destaca *El amor del capitán Brando,* un film sensible que parece muy superior al sobrevalorado *El nido.*

Del brazo con TV

Las coproducciones con la televisión (una alianza que llevó en Alemania a elevar extraordinariamente la calidad de su cine con autores nuevos) recién han comenzado en España. Según los casos, se trata de filmes seriados de varias horas, de los cuales se hace una reducción para cine u obras de duración clásica. Entre las que se han concretado figuran *Plaza del Diamante,* sobre la novela de Mercé Redoreda, y dirigida por Francisco Betriú. *La colmena,* de Camilo José Cela, fue dirigida por Mario Camus. Esta última será una película de duración normal (dos horas), que luego se proyectará en televisión; la anterior, en cambio, consta de cuatro episodios y tendrá que ser reducida para su exhibición en salas.

Otra producción costosa es *¡Victoria!,* de Antoni Ribas, que será una trilogía de seis horas de duración. Ribas, director catalán, se destacó con *La ciutat cremada* (1976), un film que reflejaba una huelga de principios de siglo. Recoge esta vez una crónica de grupos anarquistas ubicada en 1917.

Mario Camus (Santander, 1935) es ya un veterano del cine y la TV, donde ha realizado infinidad de trabajos contradictorios. En TV ha dirigido series y películas, algunas tan populares como *Curro Jiménez,* y otras tan pulcras como *Fortunata y Jacinta.* En cine, ha oscilado entre films de problemática social, como *Young Sánchez* y *Los farsantes* (1965), hasta los musicales de encargo para Raphael. Técnico hábil y profesional concienzudo, cuando se unen circunstancias favorables (buen libro, producción digna), consigue filmes de calidad, como *Los días del pasado* (1977), un relato sutil y poético.

De la gran producción al 16 milímetros

Entre los proyectos ya comenzados hay uno de coste elevado y ambiciones espectaculares, *Begin the Beguine,* de José Luis Garci. El título proviene de la conocida canción de Cole Porter, y el asunto trata de un escritor que retorna a su Gijón natal tras recibir el premio Nobel de Literatura y vivir en Berkeley dando clases. Se rodó en Asturias y Estados Unidos.

José Luis Garci (Madrid, 1944) es un caso de autodidactismo cinematográfico muy especial: formado en la escuela más fértil, la del espectador constante de películas de todo origen. Crítico y autor de relatos de ciencia-ficción (publicó, además, un documentado libro sobre Ray Bradbury), abandona la crítica en 1969 para escribir guiones. Contratado por el productor Dibildos, se convierte en el autor de la mayoría de los filmes de la llamada «tercera vía», entre ellos *Toccata y fuga de Lolita, Vida cónyugal sana, Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe,* etc. Es decir, comedias ligeras, pero no tontas, con cierta apertura respecto al moralismo asfixiante del cine español habitual. Se inicia en la dirección con tres cortos *(Mi Marylin,* por ejemplo), y en 1977 realiza su primer largometraje, *Asignatura pendiente,* al cual siguen *Solos en la madrugada* y *El crack.* En Garci se aprecia una decisión (y capacidad) de llegar a la sensibilidad popular con temas próximos a la gente corriente, incluyendo elementos asociados a sus aficiones masivas. Pero además intenta la visión —costumbrista— de las frustraciones de una generación —pequeña burguesía liberal— enfrentada a los problemas de la transición, no del todo asimilada. La frescura y espontaneidad de muchos aspectos de *Asignatura pendiente,* con alusiones al pasado y al presente, diálogos ágiles y buen manejo de la interpretación de comedia, convirtieron a este film en un enorme éxito de público.

Otro realizador que ha buscado el eco popular a través de sus mitos y costumbres, pero desde una posición intelectual opuesta, es el ex crítico Fernando Trueba, cuyo primer film, *Opera prima,* fue un *best-seller* sorpresivo y espectacular. Con una sutil elaboración de la improvisación aparente y la sencillez —que se emparenta con la admiración que los autores sienten por la comedia americana de los años treinta y cuarenta—, Trueba conquistó con ese film una adhesión de público inesperada. Ahora, en cambio, ha realizado un documento en 16 milímetros (posiblemente para hinchar luego) sobre Chicho Sánchez Ferlosio, que se llamará *Chicho o mientras el cuerpo aguante.*

Los que se inician

A pesar de las dificultades del medio, la crisis productiva y los costes ascendentes de producción, un número creciente de nuevos realizadores (la mayoría siguiendo la vía de la cooperativa o la asociación de coproductores amigos) han podido hacer su primer film en los últimos años.

Algunos han conseguido algo más difícil: comenzar la segunda, como Paulino Viota *(Gorrión),* Antonio del Real *(Buscando a Perico),*

Luciano Berriatúa *(Arizona)* o Javier Elorrieta *(El último huracán)*. En cuanto a los directores que hacen su *opera prima,* se distinguen, en general, porque sus filmes son exigentes desde el punto de vista autoral, aunque austeros en lo económico.

Copia cero, de Eduardo Campoy y José Luis Pacheco, enfoca los problemas de un viejo director de cine. Lo encarna un veterano actor, que también fue director de cine: Fernando Fernán Gómez. *Pájaros de ciudad,* de José Sánchez Alvaro, con el italiano Giulianno Gemma, es un film con elementos policíacos. El novel director trabajó un tiempo en Italia y el film pudo verse en el último festival de San Sebastián. Manuel Iborra se inicia con *Tres por cuatro,* una comedia que produjo Alberto Bermejo, el director de *Vecinos,* otro film que se inscribió en la línea del costumbrismo «aparentemente improvisado». El conocido actor Oscar Ladoire (protagonista y coguionista de *Opera prima)* ha realizado *El sueño ha terminado,* donde también asume el papel protagonista.

Por fin, salvo algún proyecto imprevisto, nuestra lista se cierra con *Siete calles* (film vasco de Javier Rebollo y Juan Ortuoste, ya estrenado sin mayor gloria) y dos documentales. El primer documento, *Animación en la sala de espera,* es una serie y animado enfoque de los habitantes de un manicomio; los autores, Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, han trabajado varios años para completar el material filmado. *Después de...* (I y II) es un largo documental, de más de cuatro horas, separado en dos partes y que trata, con gran minuciosidad y rodaje en directo, las diversas facetas de la transición política. Interesante investigación, se vio por primera vez en la Sección Nuevos Realizadores del Festival de San Sebastián 81. La dirigieron Cecilia Bartolomé y José Bartolomé. El segundo es debutante, la primera ya había realizado otro film.

Para concluir, cabe señalar que, como siempre y en todas partes, el cine que merece la pena es una aventura y como tal imprevisible en la mesa de los financistas. Por suerte, en esto aún no hay computadoras totalmente fiables.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

LEONOR Y GUIOMAR EN ALGUNOS POEMAS DE ANTONIO MACHADO

El propósito de estas páginas es bien modesto. Se trata sólo de comentar algunos poemas de Antonio Machado en los que aparece la presencia de su esposa Leonor en unos, de Guiomar en otros, las dos únicas

mujeres por las que Machado sintió un amor profundo. En una de sus cartas a Guiomar, le dice Antonio: «A ti y a nadie más que a ti, en todos los sentidos— ¡todos! —del amor puedo yo querer. El secreto es sencillamente que yo no he tenido más amor que éste. Ya hace tiempo que lo he visto claro. Mis otros amores sólo han sido sueños, a través de los cuales vislumbraba yo la mujer real, la diosa. Cuando ésta llegó, todo lo demás se ha borrado. Solamente el recuerdo de mi mujer queda en mí, porque la muerte y la piedad lo ha consagrado...».

De esos amores soñados, a los que alude en esta carta a Guiomar, hay algunos ecos en *Soledades,* el libro más romántico, y becqueriano a ratos, de nuestro poeta [1]. Por ejemplo, en este poema:

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.
Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?
Mi corazón latía
atónito y disperso.
... ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris!...
¡el agua en tus cabellos!...
Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento.

La amada soñada es aludida, pero no nombrada (como veremos también en otros poemas posteriores), en un solo verso del poema: « ¡el agua en tus cabellos! », pero ese verso no solamente es el más bello del poema, sino que en él culmina la técnica elíptica usada por Machado en los últimos versos, aquellos precisamente en que el poeta evoca y va nombrando todas las cosas bellas de su sueño:

... ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris!...
¡el agua en tus cabellos!

La yuxtaposición nominal de estos versos se refuerza en el verso tercero con sus cuatro sustantivos— ¡el prado verde, el sol, el agua, el iris! —, al tiempo que aumenta la velocidad del ritmo, para desembocar finalmente en esa bella visión del agua en los cabellos de la amada.

Pero esos amores soñados no le bastaban al poeta. Si Machado nos

[1] Sobre el becquerianismo de Antonio Machado he escrito en mi libro *Poesía española del siglo XX,* Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.

dice en sus versos que no vivió su juventud, aunque sueña con vivirla un día, es porque en esos años juveniles no tuvo amor. En uno de los últimos poemas de *Soledades* nos lo confiesa: *«Yo he maldecido / mi juventud sin amor»*. Sin amor, sí, pero no sin amoríos. Recordemos esta copla de los «Proverbios y cantares», escritos en Baeza: «Cosas de hombres y mujeres, / los amoríos de ayer, / casi los tengo olvidados / si fueron alguna vez», donde, por cierto, repite un verso—«cosas de hombres y mujeres»—que ya había escrito su hermano Manuel en el poema «La copla andaluza». En esa copla de «Proverbios y cantares» vemos de nuevo algo que con frecuencia aparece en la poesía de *Soledades* y aun en la de *Nuevas Canciones*. Me refiero a cierta ambigüedad entre la realidad y el sueño, entre lo vivido y lo imaginado o lo soñado. En algunos poemas de *Soledades,* como todos los lectores de Machado recuerdan, asoman algunos rostros juveniles de mujer, sobre los que la mirada del poeta se posa un instante. Son rostros entrevistos, lo que quizá es una manera de confesar que no le interesan demasiado o que—volviendo al talante becqueriano—son amores imposibles. Por ejemplo, en el poema XV [2]:

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
¿No ves en el encanto del mirador florido
el óvalo rosado de un rostro conocido?
La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.
Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul la estrella.

Ese óvalo rosado que vislumbra el poeta tras el cristal de un florido mirador, quizá es el mismo que contempla en otro poema, el X, en el que el cristal de la ventana «empaña / su figurilla plácida y risueña». El óvalo rosado del poema citado antes parece corresponder a «la figurilla plácida y risueña» de éste. Y como en el anterior, también ahora el poeta prefiere seguir caminando por la «calle en sombra» o «la plaza muerta»: *«Me apartaré. No quiero / llamar a tu ventana... Primavera / viene—su veste blanca / flota en el aire de la plaza muerta—, / viene a encender las rosas / rojas de tus rosales... Quiero verla...».*

En otro poema, el XII, la amada que aparece es la amada muerta, una amada quizá no real, sino imaginada:

[2] Para la numeración de los poemas sigo la edición de Selecciones Austral prologada por Manuel Alvar, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

La esperanza y la desesperanza parecen luchar en esos versos. Esta dicotomía—esperanza y desesperanza de amor—la encontramos en no pocos poemas de Machado. Por ejemplo, en el poema CXX: «Dice la esperanza: un día / la verás, si bien esperas. / Dice la desesperanza: sólo tu amargura es ella. / Late, corazón... No todo / se lo ha tragado la tierra», y en la copla LII de los «Proverbios y cantares»: «Hora de mi corazón: / la hora de una esperanza / y una desesperación».

Las notas de frustración amorosa son muy frecuentes en los poemas de *Soledades,* que son—no lo olvidemos—soledades de amor. En el poema XXX leemos: *«Ante el balcón florido*—quizá el mismo *mirador florido* que vimos en el poema anterior— */ está la cita de un amor amargo».* Y en una de sus *Coplas elegíacas* (poema XXXIX), se queja el poeta:

¡De quien el fruto prendido
de la rama no alcanzó,
de quien el fruto ha mordido
y el gusto amargo probó!
¡Y de nuestro amor primero
y de su fe mal pagada...

A esas frustraciones amorosas alude, sin duda, Machado en el poema autorretrato que va al frente de *Campos de Castilla: «mi juventud, veinte años en tierra de Castilla; / mi historia, algunos casos que recordar no quiero».* Pero el fracaso amoroso no le impidió recordar a veces la luz y el aroma de los cabellos de la amada. Como en la «Elegía de un madrigal» (poema XLIX), en que aparece otra amada anterior a Leonor, de rubios cabellos:

Quiso el poeta recordar a solas,
las ondas bien amadas, la luz de los cabellos
que él llamaba en sus rimas rubias olas.
Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos...
Y un día —como tantos—, al aspirar un día
aromas de una rosa que en el rosal se abría,
brotó como una llama la luz de los cabellos
que él en sus madrigales llamaba rubias olas,
brotó porque un aroma igual tuvieron ellos...
Y se alejó en silencio para llorar a solas.

En sus *Coplas mundanas* (poema XCV) alude también a un amor juvenil que le hizo derramar lágrimas:

¡Buenas lágrimas vertidas
por un amor juvenil,
cual frescas lluvias caídas
sobre los campos de abril!

Pero nada sabemos de esos amores juveniles—efímeros o soñados—del poeta. Sólo su frustración y su amargura, y también su esperanza en un nuevo amor verdadero. Ese amor iba a llegarle cuando, en 1907, a la edad de treinta y dos años, viaja a Soria y conoce a Leonor Izquierdo. Dos años después, Leonor se convierte en su esposa, y Machado puede hacer realidad el conocido lema de Juan Ramón Jiménez: «Amor y poesía / cada día». Escribe su nuevo libro *Campos de Castilla,* y vive plenamente un amor que le hace feliz. Entre otros testimonios de esa felicidad, nos queda una carta que Machado escribe desde Segovia a su amigo don Pedro Chico, en Soria, muchos años después de la muerte de Leonor: «Vive usted en un pueblo—le dice—al que profeso un cariño entrañable. Si la felicidad es algo posible y real—lo que a veces pienso—, yo la identificaría mentalmente con los años de mi vida en Soria y con el amor de mi mujer, cuyo recuerdo constituye el fondo más sólido de mi espíritu». Lo extraño es que en esos pocos años de felicidad amorosa—desde 1907, en que conoce a Leonor, hasta agosto de 1912, en que ella muere—, no escribiera Machado ni un solo poema de amor a quien le daba tanta felicidad. Quizá ese amor le llenaba tanto, que le bastaba con vivirlo y no necesitaba hacer de él literatura. En los poemas que escribe en Soria anteriores a la muerte de Leonor, sólo alude a ella un par de veces. Una en el poema «En tren», aunque sin nombrarla: «¡Y la niña que yo quiero / ¡ay! preferirá casarse / con un mocito barbero!» Versos que parece disgustaron a Leonor, que quizá era ya la novia del poeta. Ya enferma de gravedad Leonor, alude a ella Machado—a su enfermedad—en los versos finales del poema «A un olmo seco»: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera». Pero ese milagro que esperaba el poeta —la curación de Leonor—no se produjo. Y con la muerte de Leonor, cuando Machado huyendo de Soria llega a su nuevo destino en Baeza, su alma desgarrada siente la necesidad de recordarla—«se canta lo que se pierde», había escrito en una copla—y escribe entonces una serie de estremecidos poemas en los que, sin nombrar a Leonor, evoca dolorosamente su presencia, ocultando casi siempre su nombre tras el pronombre *ella.* Así, en el poema «Caminos», uno de los primeros de la serie de Baeza, en el que, al describir la «ciudad moruna» y contemplar la tarde silenciosa—«a solas con mi sombra y mi pena»—, exclama: «Caminos de los campos... / ¡Ay, ya no puedo caminar con ella!» En otro poema, el CXXIII, sueña Machado que va caminando de la mano

de Leonor—que tampoco es nombrada—, y en ese sueño, que le da esperanza, la mano y la voz de Leonor le parecen más reales que la vida misma:

... ...
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...

Un tono de resignada melancolía encontramos también en el poema CXXIII, en el que Machado evoca el momento en que la muerte, personificada, se acerca al lecho de Leonor—a la que no se nombra, pero sí se la llama «niña», como en el poema anterior—para cortar el hilo amoroso que unía a los dos:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

El tono sereno, contenido, de este poema muestra una vez más cómo Machado era un romántico interior, que no gustaba de exhibir su vida íntima en sus versos, y prefería la contención al grito. Ese pudor es lo que le lleva a no nombrar a Leonor, y a ocultarla tras el pronombre *ella,* como vimos en un poema anterior: «Ay, ya no puedo caminar con ella», o en el CXXIV: «esta amargura que me ahoga fluye / en esperanza de Ella...», en donde el pronombre lleva mayúscula. O bien, como en el famoso poema «A José María Palacio», en que tampoco se nombra a Leonor, pero se la alude con el pronombre posesivo *su:* «Con

los primeros lirios / y las primeras rosas de las huertas / en una tarde azul, sube al Espino, / al alto Espino donde está *su tierra*...»[3].

El primer poema de la serie de Baeza, en que aparece por primera vez nombrada Leonor, es el CXXI. Lo transcribiré para comentarlo brevemente:

Allá en las tierras altas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando en sueños...
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

La emoción del poema no se produce por el hecho de nombrar a Leonor, sino por dirigirse a ella como si estuviera viva y a su lado, usando para ello el tiempo presente interrogativo—«¿No ves, Leonor...»— y los dos verbos de visión: mirar y ver, logrando así una plena sensación de realidad vivida, aunque se trate, naturalmente, de la rápida visión de un sueño que sólo dura, como el relámpago, un instante. Desvanecido el sueño, vuelve el poeta a la desolada realidad de su viudez, y a la infinita tristeza del último verso:

voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

El poeta se instala de nuevo en el espacio de la soledad, como ya había hecho en su primer libro, *Soledades*.

La misma técnica de resucitar a Leonor dentro del paisaje tan entrañablemente amado de Soria—Soria y Leonor serán inseparables en el recuerdo de Machado—vuelve a usarla el poeta años después, en uno de los sonetos más hermosos de la serie «Los sueños dialogados», incluido en *Nuevas canciones*, el libro comenzado en Baeza. Es el que abre la serie:

¡Como en el alto llano tu figura
se me aparece! Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.

---

[3] A esta técnica alusiva la ha llamado Claudio Guillén, en un espléndido ensayo sobre «A José María Palacio», *la estética del silencio*. Se publicó con el título «Estilística del silencio» en la *Revista Hispánico Moderna*, julio-octubre de 1957, New York.

Y al recuerdo obediente, negra encina
brota en el cerro, baja el chopo al río;
el pastor va subiendo la colina;
brilla un balcón en la ciudad: el mío,

el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana,
la sierra de Moncayo, blanca y rosa...
Mira el incendio de esa nube grana,

y aquella estrella en el azul, esposa.
Tras el Duero, la loma de Santana
se amorata en la tarde silenciosa.

La palabra poética de Machado tiene aquí tal poder de evocación, que, verso a verso—igual que ocurre con el poema «A José María Palacio»—, va brotando todo el paisaje primaveral de Soria, que él tanto amaba, y no sólo el paisaje, sino el balcón de su casa soriana, desde el que Antonio y Leonor tantas veces contemplarían las montañas que rodean la ciudad. La aparición mágica de Leonor en el alto llano, con que se abre el soneto, va seguida inmediatamente de la visión del paisaje amado. Y para dar una sensación de realidad vivida a aquella aparición, el poeta usa la misma técnica del poema citado antes: se dirige a Leonor como si estuviera viva, con el tiempo presente interrogativo en los dos verbos de visión: ver y mirar: «¿Ves?», le dice a Leonor, y también: «Mira el incendio de esa nube grana». Sólo que en este soneto el sueño mágico de la resurrección de la amada está dibujado con mayor lentitud, la visión se demora en más detalles, y no se produce la amarga vuelta a la realidad que vimos en el otro poema. El sueño dura hasta el final del soneto.

Todavía la belleza de la primavera soriana va a hacer el milagro de resucitar a Leonor en un soneto del *Cancionero de Abel Martín.* Es esa primavera juvenil de Soria la que le lleva a recordar a Leonor, aunque no la nombre, y a sentir la mano de ella en su mano:

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.

Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

El símbolo es evidente. La belleza de la primavera—el luminoso atavío primaveral—ha hecho el milagro. Leonor—pues se trata, claro es, de Leonor—florece y resucita. El poeta se dirige también, como en los poemas anteriores, a Leonor llamándola «invisible compañera», y señalando las notas primaverales que los dos conocían muy bien: la gracia de los chopos, el perfume del habar, las margaritas blancas... Y el poeta siente de pronto en su mano el latido de la mano de Leonor, ese latido amoroso que tantas veces sentiría cuando paseaba con ella por las calles y los campos de Soria. Ese mismo latido que ya vimos en el romance del sueño: «Sentí tu mano en la mía / tu mano de compañera...».

Me queda ya poco espacio para referirme a la presencia de Guiomar en la poesía de Machado, y por ello he de limitarme a comentar dos sonetos que, aunque bien conocidos, pienso que merecen que nos ocupemos de ellos. Ninguno de los dos tiene título, y entre uno y otro hay algunos años de distancia. El primero que voy a analizar es el que empieza con el verso «Perdón, Madona del Pilar, si llego», y dice así:

Perdón, madona del Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,
con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino.

¿Qué otra flor para ti de tu poeta
si no es la flor de su melancolía?
Aquí, donde los huesos del planeta
pule el sol, hiela el viento, diosa mía,

¡con qué divino acento
me llega a mi rincón de sombra y frío
tu nombre, al acercarme el tibio aliento

de otoño, el hondo resonar del río!
Adiós; cerrada mi ventana siento
junto a mí un corazón..., ¿oyes el mío?

Este soneto debió ser escrito por Machado entre 1928, fecha en que ya se ha iniciado la relación entre Machado y Guiomar, y 1932, año en que nuestro poeta es trasladado desde Segovia al Instituto Calderón de la Barca de Madrid. Y que está escrito en Segovia, en la modesta pensión de la calle de los Desamparados, lo prueba esa alusión al «rincón de sombra y frío» donde escuchaba «el hondo resonar del río», es decir, el río Eresma. Por cierto, que este escuchar el nombre de la amada en «el hondo resonar» del Eresma, lo encontramos también en una de las

cartas del poeta a Guiomar, escrita desde su rincón segoviano: «... La noche está tibia—le dice—y tengo abierto el balcón hacia el Eresma, donde escucho tu nombre...».

El descubridor del soneto, Leandro de la Vega, lo publicó en una revista madrileña en 1957, interpretándolo como un soneto religioso, dirigido a la Virgen del Pilar, por lo de «Madona del Pilar» que aparece en el primer verso. Pero esta interpretación es disparatada, una manera absurda de arrimar el ascua a su sardina religiosa. Todo el que conozca a fondo la poesía de Antonio Machado se dará cuenta en seguida de que se trata de un soneto a Guiomar, es decir, a Pilar de Valderrama. Las expresiones «tu poeta» y «mi diosa» son las mismas que aparecen en las «Canciones a Guiomar», las primeras de las cuales se publicaron en la *Revista de Occidente* en 1928, y también encontramos esas dos expresiones—«tu poeta» y «mi diosa», o «diosa mía»—, en las cartas del poeta a Guiomar que publicó Concha Espina en su lamentable libro [4]. Ningún cristiano llamaría a la Virgen «diosa mía», expresión enteramente pagana, y en cuanto a lo de madona probablemente era una galantería renacentista, o una forma de llamar santa, buena, a Guiomar, como hace también en una de sus cartas. El verso «al par de nuestro amado florentino» se explica porque, como hoy sabemos—y la confidencia me la hizo la propia Guiomar—, al soneto acompañaba un tomo con las obras del Dante, como regalo en el día del Pilar, es decir, el día de su santo, el 12 de octubre, y así lo prueba también la referencia al otoño en el primer verso del último terceto: «el tibio aliento / de otoño». El «perdón» con que se abre el soneto es una forma de excusarse por atreverse a ir su carta junto al Dante. La misma disculpa encontramos en uno de sus «Proverbios y cantares»: «Dante y yo—perdón, señores— / trocamos—perdón, Lucía—, / el amor en Teología». Las referencias y citas del Dante—uno de los poetas más admirados por el autor de *Soledades*—son frecuentes, sobre todo, en *Los Complementarios* [5]. Bastará recordar el soneto que comienza con un verso de *La Divina comedia: «Nel mezzo del cammin* pasóme el pecho...». El crítico Francisco López Estrada ha contemplado este primer soneto a Guiomar como un «soneto prerrafaelista», aunque hispanizado al situarlo en Segovia y citar hierbas y flores de los montes castellanos, en los dos versos paralelísticos con que cierra el primer cuarteto: «con una mata de serrano espliego, con una rosa de silvestre espino». Y la expresión «nuestro amado florentino», se explica muy bien porque esa gran admiración por el Dante la

[4] *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* Lifesa, Madrid, 1950.

[5] Para la influencia del Dante en Antonio Machado véase Francisco López Estrada: *Los «primitivos» de Manuel y Antonio Machado,* Cupsa, Madrid, 1977. También José María Valverde en la Introducción a su edición de *Nuevas canciones,* Clásicos Castalia, Madrid, 1971.

compartían Antonio y Guiomar, como ha demostrado muy bien López Estrada [6].

En cuanto al segundo soneto a Guiomar, también sin título, y que comienza: «De mar a mar, entre los dos, la guerra...», lo escribió Machado en el pueblecito de Rocafort, cercano a Valencia, en 1937, en plena guerra civil, y se publicó por primera vez en el número XVIII de la revista *Hora de España,* correspondiente a junio de aquel año, junto con otros ocho sonetos y una breve canción. He aquí su texto:

De mar a mar entre los dos la guerra,
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre,

miras hacia otra mar, la mar de España
que Camoens cantara, tenebrosa.
Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.

La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama

y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

Es éste el único soneto de la serie aparecida en *Hora de España* en que el tema no es la guerra civil o sus vicisitudes, aunque se hable de ella, sino el amor, o mejor dicho, la muerte del amor como consecuencia precisamente de la guerra. El soneto está dirigido a Guiomar, que a la sazón se hallaba con su familia en Portugal, en un hotel de Estoril, donde se habían instalado antes de comenzar la guerra, por el temor a que ésta se produjera, como, en efecto, ocurrió. Ello explica las alusiones a «un Finisterre» y al océano Atlántico cantado por Camoens en *Os Lusiadas.* Aunque no son muy frecuentes las notas culturalistas en la poesía de Machado, no faltan en ella, como prueba de este soneto, que Guiomar no pudo conocer hasta después de terminada la guerra civil. La comunicación entre el poeta y «su diosa», como el poeta la llamaba siempre, tanto en sus cartas como en sus canciones, se interrumpió en junio de 1936, y nunca más supieron el uno del otro. La última carta que le escribió Guiomar fue en junio de 1936 para felicitarle por su santo, pero no sabemos si llegó a manos del poeta. Cuando Guiomar, ya de regreso a España y terminada la guerra, tuvo noticia de Antonio, fue para saber, dolorosamente, que éste había muerto en Collioure. La

[6] Véase Francisco López Estrada, *ob. cit.*

noticia le sorprendió, al parecer, en Palma de Mallorca, donde Guiomar se hallaba con su familia.

Pero volvamos al soneto. La guerra, «más honda que la mar», nos dice Machado, separa al poeta y a su «diosa», y los separa para siempre. Cada uno contempla un mar distinto—Guiomar, el Atlántico; Machado, el Mediterráneo—, pero en realidad lo que ambos contemplan en esos mares es su mutua ausencia. Los cinco primeros versos del soneto sorprenden por la fuerte aliteración que supone la repetición de la palabra mar, que aparece en ellos—siempre en femenino, como solía hacerlo Machado—seis veces, lo que, unido al nombre de su «diosa», Guiomar, que repite la palabra en su sílaba final, refuerza ese efecto aliterativo, sonoro, del que el poeta solía decir que era en él siempre involuntario.

Al final del segundo cuarteto nos dice el poeta que le duele el recuerdo de su diosa. (En una copla escrita también durante la guerra, confiesa también Machado ese dolor. Es ésta: *«Tengo un olvido, Guiomar, / todo erizado de espinas, / hoja de nopal».)*

Pero ¿le duele al poeta ese recuerdo porque está lejos de ella o porque siente—presiente—que esa lejanía va a ser definitiva? Tenemos que inclinarnos por esta última interpretación al leer el primer verso del primer terceto: «La guerra dio al amor el tajo fuerte». Es el verso clave del soneto, porque en él nos confiesa el poeta que la guerra ha herido de muerte al amor de «su diosa», le ha dado «el tajo fuerte». Y esa herida es tan honda que le lleva a pensar en la muerte. La vieja angustia de Machado, que impregna toda la poesía de *Soledades,* vuelve a apoderarse de él. Porque siente que ha perdido para siempre la dulzura de ese amor tardío que tanto le consolaba, a pesar de ser un amor fatalmente incompleto. La guerra no sólo los ha separado geográficamente, sino que ha matado ese amor con ese «tajo fuerte», que se repite, con otra metáfora, al final del soneto: «Y la flor imposible de la rama / que ha sentido del hacha el corte frío» [7]. La rama del amor ya no puede dar flor ni fruto, y el poeta siente la angustia clavada en el corazón. Muerto el amor, y herida también de muerte la España que amaba, abatida toda esperanza, a Machado ya no le quedaba sino esperar su propia muerte, que pocos meses después iba a llegarle para cerrarle piadosamente los ojos en el pueblo de Collioure, donde aún yacen sus restos.—*JOSE LUIS CANO (Hortaleza, 118. MADRID-4).*

[7] Recordemos que el hacha es para León Felipe —en su gran poema *El hacha* (México, 1939)— el símbolo de la guerra civil.

MACEDONIO FERNANDEZ Y EL TEMA DEL AUTOR ANONIMO

La extraña materialidad de «lo vivible» fue una preocupación que acosó de modo constante a Macedonio; la otra fue (para decirlo también con palabras que quisieran ser suyas) la inexistente vivencialidad de «lo leíble». Ambas inquietudes podrían resumirse en el título que eligió para su primer libro, donde la afirmación de una existencia trascendente (de pasión o de arte, como él las quería, no de mera presencia) prepondera sobre la inocua mirada biológica: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928, Manuel Gleizer, editor).

Asustado por las exigencias de la vida, temblando de frío o cubierto por un poncho de vicuña bajo el cual asomaban dos o tres pullóveres de lana, horrorizado por la posibilidad del dolor físico y por el miedo a la muerte imprevista, este «semidiós acriollado»—como lo definiera Jorge Luis Borges—la dejó transcurrir en un inconmovible estado de duda. Con respecto a la otra, la hipotética existencia real de todo lo leíble fue, para gozo de nuestra literatura latinoamericana, enormemente más riguroso. No caben, con referencia al arte o a la narrativa, las más mínimas dudas en su espíritu: sus personajes son «caballeros-no-existentes», puesto que él no confunde los planos: «Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando 'vida'» [1], y más adelante, justificando sus incongruencias «para desafiar con lo artístico lo verosímil, lo pueril verosímil», subraya: «hacer novela o teatro con dementes es como hacer ciencia empezando por negar la causalidad, es elegirse el poco trabajo de explicarlo todo por la demencia, usar la demencia como coordinadora de novela, hacer realismo improbable para el lector, ya que lo inconexo y absurdo es la verosimilitud de la demencia. La locura en arte es una negación realista del arte realista. /.../ Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad» [2].

Lo interesante es que a partir de ese rigor se insinúa cierto esbozo autobiográfico de Macedonio (más, me parece, que a través de ciertos textos que aparentemente se proponen serlo). De él puede desprenderse cierta reflexión escrita, historizada, sobre sus relaciones con el mundo, aunque ella no sea, claro está, escalonada, sistematizada, dirigida y, mucho menos, pensada en función de «construir un yo» para otros, ni para Dios, de cuyas preocupaciones biográficas tenía serias dudas, ni para sí mismo, en quien no creía más.

---

[1] MACEDONIO FERNÁNDEZ: *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 39.

[2] *Museo...*, *o. c.*, pág. 66.

De allí, tal vez, la poca importancia que asigna a su diario vivir (se hacen tan famosas sus mudanzas, que llega a comunicar, en lugar de su nueva dirección, «mi actual cambio de domicilio es...»). No le merecen atención las inhóspitas pensiones que habita, los textos que escribe, y olvida en roperos, armarios y mesas de bares el prejuicio del futuro. Sólo una o dos cosas de su vida le preocupan verdaderamente, o así parece demostrarlo la insistencia con que de ellas habla y escribe. Una es su llegada al mundo, hecho sobre el cual da cifras cambiantes: «El Universo o Realidad y yo nacimos en 1 de junio de 1874, y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires» [3], o bien: «Nací tempranamente: en una sola orilla (aún no me he secado del todo) del Plata. Me encontraba en Buenos Aires, a la sazón; era en 1875: fue el año de la revolución del 74, como después tuvimos un año de la revolución del 90» [4], o aún: «Nací el 1 de octubre de 1875 y desde este desarreglo empezó para mí un continuo vivir» [5]. La otra cosa que le preocupa es la muerte, presentida como pérdida de amor, no de vida física, concepción que se delinea ya en uno de sus tempranos poemas: «No es Muerte la libadora de mejillas, / Esto es Muerte: el Olvido de ojos mirantes» («Hay un morir», 1912).

Entre estas dos circunstancias (tan imprecisa la primera como la segunda: baste recordar que en 1905 habla en una carta de trabajos a realizar en 1906, «si vivo»), puede recortarse una imagen retrospectiva (siempre indirecta) tanto de su vida como de sus quehaceres literarios. Alusiones en realidad con las que hay que ir componiendo esa autobiografía salteada propia a Macedonio, quien, como puede saberse, despreciaba un tanto las «lecturas corridas», las autobiografías mismas («la forma más embustera de arte que se conoce») [6] y, por supuesto, la fama: «con la velocidad alcanzada hoy por la posteridad, el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor o si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir» [7].

Sobre ese *collage* displicente, irrenunciablemente irónico consigo mismo, salpicado de profundas verdades y de inocentes mentiras, pueden extenderse algunas de las coordenadas de un Macedonio pensado por sí mismo, un Macedonio cuyas indisciplinas vitales no permiten más que ese esbozo o, como lo llamara Noé Jitrik, ese «retrato discontinuo» [8]. Se fusionan, naturalmente, de un modo ya tiránico, esa persona civil plena de originalidad y su «persona de autor», no menos singular, puesto que

[3] *Papeles de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, pág. 49.
[4] *Papeles...*, o. c., pág. 46.
[5] *Papeles...*, o. c., pág. 37.
[6] *Papeles...*, o. c., pág. 50.
[7] *Museo...*, o. c., pág. 44.
[8] Noé Jitrik: «Retrato discontinuo de Macedonio Fernández», en *Crisis*, Buenos Aires, número 3, julio 1973, págs. 44-49.

en la temprana subversión de los elementos del relato que ella propusiera están los gérmenes de la renovación y de la vitalidad de nuestra actual narrativa.

Y creo que es a la luz de uno de los más importantes aspectos del conjunto teórico en que desarrolló su ataque contra el arte verosímil, contra el relato tradicional, contra la consecuente «complacencia» de lectura, que pueden también seguirse y comprenderse ciertas líneas esenciales de lo que siendo, como todo discurso, apelación al otro para la construcción del yo (o, como diría Lacán, «campo de la realidad transindividual del sujeto» [9]), está lejos de ser una edificación heroica del yo, trazo apolíneo de la propia estatura.

Ese aspecto de su reflexión teórico-práctica en el que conviene detenerse un instante es, sin duda, su puesta en tela de juicio del fenómeno de identificación en la lectura o en la visión, ya sea identificación con los sentimientos del personaje, con los del héroe, con los del autor. Macedonio impugna desde su raíz la concepción antropocéntrica del personaje como sujeto de aventuras en un mundo presumiblemente semejante al mundo real y, consiguientemente, hace caer la noción del personaje individual e identificado con individuos. Crea (porque no solamente predica, sino que pone en marcha esa teoría en su «primera novela buena») el personaje que no existe, Deunamor, el No Existente Caballero, «cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad» [10], y junto a él, los «personajes efectivos», los «personajes frágiles», los «desechados *ab initio*» y muchos otros por el estilo, donde no falta también el «personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje», y cuyo nombre es, naturalmente, «Simple» [11].

Con todo ello, descentra lo personal de la región del arte, y hasta estoy tentado de decir que postula un «extrañamiento», recordando involuntarias semejanzas con ideas de Brecht, las que, por un costado bastante diferente al de Macedonio, obviamente, buscaba acaso no muy diferentes objetivos, puesto que a uno y otro serían aplicables las palabras de Althusser referidas al primero: «... pour produire dans le spectateur une nouvelle conscience, vraie et active, le monde de Brecht doit nécessairement exclure de soi toute prétention à se ressaisir et figurer exhaustivement sous la forme d'une conscience de soi» [12]. Lo que para el marxista Brecht fue necesidad de distanciamiento y de recuperación de objetividad del espectador con el objeto de lograr una más correcta elaboración del juicio crítico y una participación más consciente en la vida

---

[9] JACQUES LACAN: *Ecrits I*, París, Du Seuil, Col. Point., 1966, pág. 134.
[10] *Museo...*, o. c., pág. 42.
[11] «Dos personajes desechados», en *Museo...*, o. c., págs. 77-80.
[12] LOUIS ALTHUSSER: «Notes sur un théâtre matérialiste», en *Pour Marx*, París, 1974, Maspero, página 144.

social, para el así catalogado «idealista» Macedonio fue también imperiosa necesidad de problematización, de separación, de lucidez: «Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que dan éstos a ese lector: la Alucinación /.../ En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector» [13]. /.../ «... ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido, cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura» [14].

Es por eso que crea ese universo inconfundible con la vida, «indegradable a real», y en el que, por tanto, no habrá ensueño de conquista para el narcisismo del creador: «Nací, otros lo habrán efectuado también, pero en sus detalles es proeza. Lo tenía olvidado, pero lo sigo aprovechando a este hecho sin examinarlo, pues no le hallaba influencia más que sobre la edad» [15].

Es probable que algunos gestos vitales de Macedonio inclinen a pensar que de alguna manera él también elaboraba un personaje con su propia vida, pero la falta de seriedad con que los asumió hacen suponer que su programa, si es que alguno tuvo, estaba mucho más centrado en las preocupaciones filosóficas y estéticas que en ciertos actos contingentes: montar una colonia saintsimoniana en el Paraguay hacia 1897, ejercer durante años la profesión de abogado, proyectar ser candidato a Presidente de la República Argentina en 1927 (porque eso era más fácil que abrir una cigarrería, ya que muchísima gente quería ser propietaria de quioscos, pero pocos ambicionaban ser presidentes), eran actividades mundanas, indignas de mayor mención. Rodearse, en cambio, de jóvenes escritores en un café de barrio para hablarles y hacerles hablar de Schopenhauer, de Berkeley, del universo, escribir y, sobre todo, pensar, suponía una disposición del espíritu completamente distinta, con ella nada era patrimonio de uno, todo podía transmitirse y saberse.

Uno de sus más íntimos biógrafos (si así podemos llamarle), Jorge Luis Borges, nos cuenta de él que «trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y hasta de frases truncas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad». Y agrega: «Vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar. /.../ Su pensamiento era tan vívido

[13] *Museo...*, o. c., pág. 39.
[14] *Museo...*, o. c., págs. 41-42.
[15] *Papeles...*, o. c., pág. 50.

como la redacción de su pensamiento. /.../ La actividad mental de Macedonio era incesante y rápida, aunque su exposición fuera lenta; ni las refutaciones ni las confirmaciones ajenas le interesaban». Con referencia al poco valor que daba a sus escritos, y al hecho de que por eso muchos se hayan perdido de manera quizá irrecuperable, comenta Borges que al reprocharle esa distracción, Macedonio le respondió que «suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder o redescubrir siempre las mismas cosas», y para ilustrar acabadamente ese retrato, que juzgo útil si se quiere medir la imagen que Macedonio tenía de sí, nos dice el autor de *Ficciones:* «La indolencia nos mueve a presuponer que los otros están hechos a nuestra imagen; Macedonio Fernández cometía el error generoso de atribuir su inteligencia a todos los hombres» [16].

Como se ve, la pretensión, en esas condiciones, de elaborar una historia más o menos ejemplar de sí mismo hubiera sido incongruente. Es más, en su literatura aparece claramente enunciado el carácter de despojamiento que asigna a los descubrimientos de la mente y a la práctica escrituraria misma, y el sentido que ese despojamiento tiene en el conjunto de su actividad literaria. En una de las primeras páginas de su *Museo...*, que figura como «Dedicatoria a mi personaje de la Eterna», escribe: «La Realidad y el Yo, o principalmente el Yo, la Persona (haya o no mundo) sólo se cumple, se da, por el momento altruístico de la piedad (y de la complacencia) sin fusión, en pluralidad. El acto no instintivo de Piedad, reteniéndose el lúcido discernimiento de pluralidad, sin confusión del Otro con el Nosotros, es la finalidad de Haber Algo, del Mundo, y es lo solo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por un otro» [17]. En ese deseo de no confundir el Otro con el Nosotros, en esa suprema generosidad intelectual que consiste en el hacer sólo por otro, halla también su origen el insistente carácter de obra abierta de toda su producción, la que, sin ir más lejos, encuentra un buen ejemplo en *Museo...*, que termina con un Prólogo final titulado «Al que quiera escribir esta novela», y donde, anticipándose en muchos años a Umberto Eco y sus recientes investigaciones, «deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero si acaso, que algo quede» [18].

Museo de la novela de la Eterna es un texto que Macedonio pensaba

[16] *Macedonio Fernández*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, 1961. Reproducido en JORGE LUIS BORGES: *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, págs. 52-61.

[17] *Museo..., o. c.*, pág. 11.

[18] *Museo..., o. c.*, pág. 236.

publicar y hacer vender junto a *Adriana Buenos Aires;* ésta llevaría como subtítulo «última novela mala», y aquélla, «primera novela buena», con un prólogo en común titulado «Lo que nace y lo que muere»; en común, ya que en el proyecto macedoniano no se trataba de dos textos, sino de uno solo, el que justamente demostraría en esa indisolubilidad su consistencia. No sabemos qué impedimentos frustraron la edición; acaso para la época fuera descabellada. Hoy, redescubierto el *Tristram Shandy,* popularizado el *Ulises,* aclamada (para no hablar sino de las letras hispanoamericanas) *Rayuela* (cuyo Morelli es una inteligente transposición macedoniana), es decir, admitidos todos los experimentos, quizá el proyecto de Macedonio habría encontrado recepción y hasta promoción. Pero el caso es que *Museo...* es una novela en la que nada se cuenta y en la que, a través de sus 56 prólogos, 20 capítulos y algunos títulos aislados, se intenta dar cuerpo a lo que bien se ha llamado la «novela futura» [19].

Algunos de esos copiosos prólogos contienen datos para el problema que nos ocupa: son el 4.º («Prólogo a mi persona de autor»), el 6.º («El autor también habla»), el 12.º («Nuevo prólogo a mi persona de autor»), el 39.º («Al autor [de la novela], ¿no le sucede nada?») y el siguiente («Prólogo de desesperanza de autor»). En ninguno de ellos se acomete con cierta seriedad lo que podríamos denominar, aun retaceadamente, el género autobiográfico. Sírvanos como ejemplo más ilustrativo un fragmento del segundo de los mencionados prólogos («El autor también habla»): «Pretendo... hacer la primera 'novela', no del día en que aparezca, por la mañana, que en esto todas tuvieron su minuto de primeras; me he retardado demasiado en Literatura; me urge madrugar, pues para algo se apura el demorado: para llegar adonde no sea tarde, y yo he visto que no es tarde en el género 'novela': lo empezará un moroso» [20]. Esta declaración, unida a muchas otras de similares características, entre las que se destaca la que luego transcribiré, podría, con las limitaciones del caso, cumplir con ciertas cláusulas del «pacto autobiográfico», pero para mantener el lenguaje jurídico que utiliza Philippe Lejeune [21], siempre que dicho pacto se celebre «con beneficio de inventario», no sólo porque los requisitos formales se cumplen muy parcialmente, sino también porque la «historia» se reduce aquí a un presente, en el que lo que interesa de la personalidad autoral es el cómo y el por qué se le ha ocurrido este tipo de novela, único problema sobre el que dirige la atención del lector.

---

[19] NOÉ JITRIK: «La 'novela futura' de Macedonio Fernández», en *El juego de la especie,* Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 1971, págs. 151-182.

[20] *Museo...,* o. c., pág. 23.

[21] PHILIPPE LEJEUNE: «Le pacte autobiographique», en *Poétique,* París, núm. 14, Du Seuil, 1973, páginas 137-162.

No obstante, me parece útil destacar que en el «Nuevo prólogo a mi persona de autor» hallamos afirmaciones que bien podrían ser el ápice de cierta construcción del yo, si bien basada en un programa inverso de desmistificación del yo: «Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y, sin embargo, pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar. Quizá la Pintura o la Danza podrían también intentarlo» [22]. Una frase que bien podía haber servido como presentación de mi trabajo figura poco antes: «Hágome el mérito de haber vivido construyéndome la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía: tal como yo soy no merezco ni explicación ni eternidad...» [23]. Sabemos ya, además, que el «anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No Existente Caballero» [24].

Si bien se observa, se verá que lo común a todas estas declaraciones es en el fondo la negación absoluta de esa «persona de autor». Nos enfrentamos así con cierto tipo de construcción carnavalesca (absorbida y practicada hoy por la llamada novela polifónica), de la que escribe Julia Kristeva: «Ainsi la scène du carnaval, où la rampe et la 'salle' n'existent pas, est scène et vie, jeu et rêves, discours et spectacle...» [25]. O sea, una escena sin representación, donde el autor, al incluirse en el sistema mismo que construye, desaparece como tal, «il n'est rien ni personne, mais la possibilité de permutation de S (sujet de la narration) à D (destinataire), de l'histoire au discours et du discours à l'histoire. Il devient un anonymat, une absence, un blac, pour permettre à la structure d'exister comme telle» [26].

Estas ideas pueden llevarnos a comprender, me parece, ese entramado macedoniano, que en realidad no es sino un largo monólogo en el que múltiples superficies y expresiones se entrecruzan, un encadenamiento de centros en el que Macedonio nos expone su Estética, y con ella, sus contribuciones y hasta (por qué no) la conciencia de sus méritos al producirla. Pero es una exposición en la cual prevalece siempre esa exacta noción de no pertenencia, de no propiedad, de despojo, a través de la

[22] *Museo...*, *o. c.*, pág. 35.
[23] *Museo...*, *o. c.*, pág. 34.
[24] *Museo...*, *o. c.*, pág. 26.
[25] JULIA KRISTEVA: «Le mot, le dialogue et le roman», en *Recherches pour une sémanalyse*, París, Du Seuil, 1969, pág. 161.
[26] JULIA KRISTEVA, *o. c.*, pág. 156.

cual se hace visible la invisibilidad de su portavoz. Se podría decir de este autor lo que él mismo escribe de ese personaje llamado «El hombre que fingía vivir»: «él ejecuta la Ausencia realizada por fin en arte» [27].

Es justamente sobre este tema que quisiera terminar mi reflexión. En un trabajo escrito poco después de la muerte de Macedonio, Ana María Barrenechea traza un puntual itinerario de su metafísica de la nada, y demuestra que ésta se basa precisamente en la negación de la materia y del yo como centro de la existencia, siendo la broma el pivote fundamental de la estrategia discursiva para sostenerla. «Pero se puede reconocer—aclara Ana María Barrenechea—que el humorismo de Macedonio Fernández rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no ser nítido y coherente» [28]. Es dentro de esa organización de la no existencia donde pienso que deberían investigarse las pretensiones autobiográficas de Macedonio, sintiéndose tal vez ocasional demiurgo de una irrealidad, pero también su víctima ineluctable: una vez puesto en funcionamiento el proceso por el que la escritura revela el anonimato creador, no hay individualidad medianamente lúcida que pueda hacerlo retroceder.

Si algún lugar puede entonces pretender ocupar Macedonio con sus alusiones autobiográficas es ése de la Ausencia: nacer como un venir recién, como un faltar, crear la inexistencia, estar en la delgada lámina entre lo que nace y lo que muere. «El *Museo*—escribe un ensayista argentino—habla del libro «vacío y perfecto»: la cópula que equipara esos dos adjetivos demuestra cómo se implican en su pensamiento. La escritura da cuenta cabal de la realidad, en la medida en que da cuenta de su inexistencia o su incertidumbre, de las condiciones en que podría ser constituida. Por eso, la escritura más verdadera le parecía la de los prólogos: un discurso sobre la ausencia del texto para un texto que habla sobre la ausencia de lo real» [29]. Y la primerísima página de *Museo* lo anuncia: se trata de la «presentación en el arte, y en la vida, de un uso sabio de la Ausencia» [30].

Con esa convicción de la realidad y de la necesidad de la ausencia, la única fuente de presente posible parece ser la del nacimiento, el único testimonio si se quiere del no-ser del no-ser: por eso la búsqueda y la recurrencia sobre la fecha, sobre la circunstancia; por eso la mentira o el lapsus, y por eso también la ilusión del absoluto en la construcción de

---

27 *Museo...*, *o. c.*, pág. 67.

28 Ana María Barrenechea: «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada», en *Buenos Aires literaria*, núm. 9, Buenos Aires, junio 1953, pág. 25.

29 Néstor García Canclini: «Macedonio Fernández, el fundador», en *Nuevos Aires*, Buenos Aires, núm. 7, abril-mayo-junio 1972, pág. 39.

30 *Museo...*, *o. c.*, pág. 9.

un proyecto desmesurado donde no puede sentir sino la ambición de un descubrimiento que lo sobrepasa, y con ella, la certeza de un fracaso que le hace escribir: «Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística» [31]. Palabras que bien podrían servir, además, de corolario para el intento que he tratado de exponer en estas líneas.—*GERARDO MARIO GOLOBOFF (13, rue Félix Lavit. 31500 TOULOUSE. FRANCIA).*

[31] *Museo...*, *o. c.*, pág. 24.

Sección bibliográfica

DOLORES GOMEZ MOLLEDA: *El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno.* Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, 550 págs.

En estos tiempos, en que la comunicación epistolar está en franca decadencia —incluso entre escritores—, están saliendo a la luz pública un buen número de libros que recopilan cartas u otro tipo de contactos (notas, salutaciones) que cuidadosamente han sido conservados en los archivos. La correspondencia guarda generalmente ciertos aspectos íntimos, personales o directos; trasluce caracteres de la vida y la obra de sus protagonistas, ayudando en buena medida a conectar más a fondo con el carácter y la personalidad del escritor y el hombre, que aparece con frecuencia escondido bajo la más o menos veraz careta de sus personajes o contextos literarios.

En este volumen se recogen 348 cartas de representativos líderes del movimiento obrero dirigidas a don Miguel de Unamuno, entre las que se encuentran las de: Valentín Hernández, Pablo Iglesias, Facundo Perezagua, Juan José Morato, Anselmo Lorenzo, Tomás Meabe, Oscar Pérez Solís, Luis de Araquistain, Indalecio Prieto, Fernando de los Ríos, Julián Besteiro y Andrés Saborit. Este extenso epistolario había permanecido inédito hasta ahora, en que el trabajo de la autora de este libro y la colaboración de la familia Unamuno ven plasmados sus frutos.

Las cartas aquí recopiladas, referidas esencialmente al período comprendido entre los años 1891 y 1924, tienen un gran valor documental, en cuanto testimonio vivo de una época y de las preocupaciones que en el terreno socioeconómico asediaban tanto a remitentes como a destinatario, que se extienden, por añadidura, a los más variados aspectos de la cultura y el saber. En este trabajo se han tratado de objetivar, afirma Gómez Molleda, los factores «de esa falta de compenetración entre 'los que sabían y los que querían', enfocando el problema tanto desde la perspectiva de los hombres de pensamiento, como desde

el lado del movimiento socialista». La labor de la autora en este libro es profusamente esclarecedora. Sus notas marginales, precisas y puntuales, sirven de gran ayuda, tanto para la comprensión parcial como global del contenido del epistolario. En la amplia introducción a los textos, centra sus comentarios sobre la base de la distinción de cuatro momentos en las relaciones socialismo-intelectuales: 1890-1898, marcado por la preocupación de la primera generación de líderes por el fichaje de «notabilidades» de las letras; 1898-1909, caracterizado por la ruptura generalizada entre los intelectuales y el socialismo; 1909-1914, de aproximación o de «enganche» de hombres de profesiones liberales; 1914-1924, en que vuelve a ponerse de relieve el desvío de la «inteligencia» hacia el partido.

No deja de resultar atrayente el hecho de que Unamuno, tan prolífico escritor, tuviera aún tiempo y fuerza suficientes para contestar a las numerosas cartas que recibió a lo largo de su vida, y para mantener vivos frecuentes contactos con su animosa iniciativa. Como el propio Araquistain ha dejado escrito, «contestaba a cuantos le escribíamos pidiéndole opinión o consejo, y era raro el escritor, novel o veterano, que no tuvo correspondencia con él, casi siempre sobre temas literarios o políticos». Incluso en las cartas aquí presentadas, salidas de manos de líderes obreros, los temas literarios ocupan un lugar importante, y aunque no faltan quienes lo atacan duramente, se trasciende, en general, un ambiente de admiración hacia su labor como escritor, sin por ello dejar pasar la ocasión para hacerle, más o menos cariñosamente, las más variadas objeciones o críticas.

Esta extensa recopilación de cartas, de varia intensidad e interés, volumen y profundidad, configuran en su conjunto un complejo documento que deja traslucir el interés de un hombre como Unamuno, obsesionado luchador en busca de la verdad, auscultador atento de la realidad de su tiempo, por acercarse lo más posible a todos los demás hombres, por la vía del trabajo y la apertura en todo momento a la comprensión de sus problemas.—*ANGEL GOMEZ PEREZ (Joaquín María López, 44. MADRID-15).*

MARIO VARGAS LLOSA: *La guerra del fin del mundo.* Plaza & Janés, S. A., editores, Barcelona, 1981, 531 págs.

La historia de un hecho cuyo fin podemos imaginar y de un misterioso personaje que no tiene historia, pero que, sin embargo, desencadena extraños acontecimientos; un suceso de leyenda que se dilata

increíblemente en el plano real y en el narrativo, y un personaje que es apuntalado y reforzado por otros y que debe su dimensión en el relato a la pasión de sus seguidores y a la transformación que produce en ellos; un cambio en la sociedad que rechaza el del sistema político (en realidad, el Consejero quiere mantener el orden establecido); todos éstos son elementos que *La guerra del fin del mundo* dispone y combina como un conjunto de hechos inusitados y absurdos, por el encadenamiento al que se vieron sometidos y por las proporciones que alcanzaron, pero que no llegan nunca al clímax ni al estallido debido al control que ejerce sobre ellos el narrador.

La idea del fin del mundo empieza a armarse desde el principio, se va nutriendo a medida que el relato se extiende y va adquiriendo varios sentidos; a esta idea se unirán concepciones religiosas y políticas fundamentalmente, aunque estas últimas, cuando son rozadas por el Consejero, sólo se derivan de las primeras y no hay en ellas intencionalidad alguna de este tipo. El fin del mundo se identifica primero con el final del siglo XIX, con respecto al cual el Consejero hace predicciones refiriéndose a los cuatro últimos años y apuntando para cada uno de ellos alguna manifestación extraordinaria. Más adelante se anuncia la llegada del Anticristo, cuya aparición será la señal de la inminencia del fin; al hablar de aquél por primera vez descubrimos bajo una forma simbólica el desarrollo que tendrá la historia: «... si querían salvar el alma debían prepararse para las contiendas que se librarían cuando los demonios del Anticristo—que sería el Perro mismo venido a la tierra a reclutar prosélitos—invadieran como mancha de fuego los sertones» (página 28); en este sentido, quizá no sea gratuito y es más bien significativo el uso del verbo reclutar, propio del lenguaje militar, y del vocablo fuego, que tiene diversas implicaciones simbólicas en el relato: el fuego está presente en otra predicción del Consejero, se relaciona con la guerra y tiene connotaciones de sangre. Y cuando en el trasfondo aparece la realidad histórica teñida de cambio político mediante el paso de la Monarquía a la República, el Consejero, ante el desplazamiento de la Iglesia, declara que el Anticristo ha llegado y que su nombre es República.

En la tercera parte de la novela, el Consejero hace otra predicción, menos misteriosa porque se han producido ya las dos primeras campañas militares, perfectamente identificable con la secuencia del relato: «El fuego va a quemar este lugar... Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo, y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús» (pág. 152). Cuatro incendios, cuatro expediciones militares y hasta cuatro partes en la estructura interna de la novela, no parecen constituir una equivalencia casual. Por otro lado, la idea del

fin del mundo se halla también relacionada con el lugar en el que se desarrolla preferentemente la historia: el poblado de Canudos, un emplazamiento apartado, prácticamente ajeno a los avances de la civilización, con dificultades de abastecimiento, y a un nivel connotativo mayor, con los individuos marginales que la habitan.

Así como, a medida que vamos leyendo, los elementos de significación van brotando y creando relaciones a la vez que se enriquecen, se va revelando también la estructura de la que Vargas Llosa se ha servido para organizar su relato. Da la impresión de hallarse frente a un andamiaje construido con anterioridad que el escritor ha respetado paso a paso, y sus trazos y anotaciones previas pueden leerse entre líneas. Las cuatro partes de la novela son bastante simétricas, a excepción de la segunda, que, comparativamente, resulta muy corta y está organizada de distinta manera, pero la explicación puede hallarse en el hecho de que es el centro de la conspiración que da lugar a las acciones que se desatan en las partes TRES y CUATRO y, por tanto, posibilita la continuación de la novela y su desenlace; aquí se gestan la interpretación y desviación malintencionadas que originan una confusión en gran escala, la cual ya no podrá desandarse. Las partes UNO, TRES y CUATRO tienen una organización parecida, donde la sucesión de tiempo y espacio se halla completamente alterada; UNO consta de siete capítulos, subdivididos en cuatro secuencias, respectivamente; TRES, de siete capítulos, con cinco secuencias cada uno, y CUATRO, con seis capítulos, a su vez subdivididos en cuatro secuencias. No es este registro numérico lo importante, sino la forma en que han sido distribuidos y ubicados la temática y los personajes en dichas secuencias; éstos aparecen bajo la forma del contraste y la intermitencia; los diferentes mundos son confrontados, intercalados, casi contrapuestos, como lo están en la realidad; nunca las secuencias relacionadas con el Consejero se ordenan una tras otra, ni las que se refieren a otros personajes; pero como esto no es producto del azar, leído el primer capítulo intuimos cómo va a seguir disponiéndose la historia.

El personaje de Antonio Consejero se va edificando no solamente con las descripciones de las primeras secuencias, sino básicamente a través de otros personajes. Ya se ha anticipado que desconocemos el origen del Consejero, es el único personaje que no tiene pasado, y siendo en apariencia el centro de la narración, es una figura que va diluyéndose y haciéndose más legendaria a medida que avanza el relato. Sólo en UNO tiene cierto protagonismo, actúa en cierta forma como un anunciador y como fuerza centrípeta que va congregando gente a su alrededor. Todos los personajes que van ingresando en la novela, y que formarán un cerco en torno suyo, siguen el mismo

itinerario; las historias personales del Beatito, João Grande, María Quadrado, João Satán, Antonio Vilanova, el León de Natuba, Don Joaquim y Alejandrinha Correa reúnen un cúmulo de desdichas y errores en un principio, pero todos ellos experimentan en algún momento una urgencia irracional y desconocida, que en algunos adquiere la forma concreta de una búsqueda, que se esclarece y define cuando se encuentran con el Consejero; el camino de estos ocho personajes se detiene en el Consejero, y a partir de entonces sus vidas cambian por completo. De ahí que el misterio que el Consejero irradia derive más que nada del efecto que produce en estos y otros personajes. Pero su figura, una vez esbozada, aunque no tratada en profundidad, empieza a desaparecer del relato; en la tercera parte tiene una participación muy fugaz, y en la cuarta, su voz no se escucha hasta poco antes de morir; paulatinamente, el fenómeno Antonio Consejero da lugar al fenómeno Canudos. Resulta curioso que el Consejero sea un personaje dependiente no sólo por la razón ya apuntada, sino porque siempre que aparece es el centro de una narración en tercera persona, pero nunca punto de vista predominante desde el cual se observan los hechos; en cambio, sí tienen esta prerrogativa los personajes que constituyen su séquito.

En cuanto a los personajes alejados del perímetro de influencia directa del Consejero, destacan Galileo Gall, el periodista miope; el Barón de Cañabrava, y el Coronel Moreira César. El primero y el último se agrupan en torno a la idea del fanatismo, aunque sus ideas se contraponen entre sí, concepción que es desarrollada y analizada, sobre todo, por el Barón de Cañabrava, personaje que funciona esencialmente a un nivel teórico y reflexivo, a pesar de quebrar esta línea en su última intervención. Son importantes las conversaciones que el Barón mantiene con el Coronel y con Gall en distintos momentos, en las que se contrastan sus ideas, pero que además sirven para una exposición analítica de los acontecimientos y de las ideas de la época. El fanatismo del Coronel Moreira César permite la exposición de unas ideas militaristas teñidas de progreso y que pueden no estar muy lejos de la observación de las peculiaridades del militarismo en América latina: «Brasil no seguirá siendo el feudo que explotan hace siglos. Para eso está el ejército. Para imponer la unidad nacional, para traer el progreso, para establecer la igualdad entre los brasileños y hacer al país moderno y fuerte» (pág. 213).

Pero a otro nivel, Galileo Gall y el periodista miope reproducen en el texto la función del escritor: el primero escribe para una revista y el segundo para un periódico; Gall deja truncas su historia y sus reflexiones sobre el fenómeno de Canudos y un escrito personal sobre

su identidad no llega a conocerse nunca, a pesar de ser mencionado en varias ocasiones; el periodista miope se propone escribir la historia de Canudos después de su experiencia, y a lo largo de la cuarta parte se agrupan los pasos para ese intento, que no tendrá cabida en la novela. Prueba de este privilegio narrativo es el gran número de secuencias en las cuales estos personajes tienen la palabra y en que los hechos se filtran a través de su punto de vista particular, expresado en un discurso en primera persona. Constituyen algo así como la contraparte de la voz del narrador, pero diferentes entre sí en personalidad y lenguaje; Galileo Gall, «fanático» e «idealista», oculto tras un nombre falso, quiere desesperadamente llegar a Canudos porque entiende que lo que allí sucede es lo único que se parece a la «revolución» que él ha soñado y la sola razón por la cual merece la pena morir; sin embargo, a pesar de sus esfuerzos y peripecias nunca llegará a Canudos y morirá de un modo absurdo prácticamente a sus puertas; las dos cartas suyas que se reproducen en UNO están escritas en un lenguaje panfletario, con toda la retórica del caso, y revelan una interpretación de los hechos encuadrada en una ideología adquirida con anterioridad. El periodista miope, un ser temeroso e insignificante, incluso cobarde, de quien tampoco conocemos su verdadero nombre, no quiere realmente llegar a Canudos, sino mantenerse al margen, lo suficiente para informar a su periódico desde un punto de vista superficial, y protegido por el ejército; cuando el azar lo coloca en Canudos en los momentos más críticos, sólo quiere huir de ahí y evitar la muerte; su transformación es muy lenta y sólo cuando la pesadilla ha terminado lo vemos obsesionado por revivir la verdadera historia de Canudos y empeñado en escribirla, pero sobre todo en entenderla. Al respecto, es significativo que este esfuerzo de comprensión lo lleve a cabo alguien que sólo pudo percibir parcialmente los sucesos de Canudos, pues durante su permanencia allí estuvo ciego. Quizá estos impedimentos grafican el hecho de que la comprensión es algo que no parecen alcanzar ninguno de los dos.

Por otra parte, intervienen fugazmente en la novela otros personajes-narradores: los cantores ambulantes o especie de troveros medievales, que recorren el sertón y han conservado las historias traídas por antiguos viajeros europeos; estas historias increíbles, que ejercían un particular hechizo entre las gentes, son quizá comparables a la también increíble historia de Canudos. Ninguno de estos cantores narra historias propias del lugar, y si no es en razón del entretenimiento que ofrecen, no tienen una función adecuada ni al contexto de la época ni al de la nación por la que deambulan; incluso las predicciones del Consejero son comparadas con las historias de troveros: «... y los hacía

partícipes de visiones que se parecían a los cuentos de los troveros» (página 59). Pero además de los troveros y sus historias hay otras referencias a la época medieval producto de comparaciones con diversas situaciones; el régimen feudal, por ejemplo, al que se asemejan las grandes haciendas, cuyos señores eran propietarios de esclavos; el Barón de Cañabrava es aquí el prototipo, y respecto a él se dice: «La Edad Media está viva aquí» (pág. 81), o las Cruzadas, a las que hace alusión el Consejero al referirse a sus seguidores como a «los cruzados del Buen Jesús».

También se da en la novela otro paralelismo con elementos bíblicos, pero sobre todo con los Evangelios. Hasta cierto punto, este tipo de asociaciones no resulta extraño porque el Consejero actúa en el relato como un nuevo enviado de Dios, incluso su carencia de pasado puede explicarse por esta razón. Cuando decide permanecer en un lugar y construir un templo, se le oye decir que «había llegado el momento de echar raíces y de construir un Templo que fuera, en el fin del mundo, lo que había sido, en el principio, el Arca de Noé» (pág. 46), marcando además con esta frase una oposición principio/fin. Más adelante, cuando se instala en Canudos, en una de sus prédicas, explica que «Belo Monte podía ser también Jerusalén» (pág. 111), y a medida que va señalando varios puntos, los identifica con los lugares de la pasión. No sólo el Consejero tiene un equivalente bíblico, también lo tienen otros personajes, tal es el caso del León de Natuba, una especie de escriba o de evangelista encargado de registrar todo lo que el Consejero dice, y es importante anotar que cuando el papel se acaba en Canudos y ya no hay cómo «eternizar» lo que dice, el Consejero deja de hablar; o el de Antonio Vilanova, quien al final de la historia se convierte en una especie de apóstol del Consejero, pues es elegido y comisionado por éste para que salga de Canudos y vaya «al mundo a dar testimonio» (pág. 480). La muerte del Consejero es casi simultáneamente acompañada por un tremendo estruendo provocado por el derrumbe del campanario de San Antonio, remedo del terremoto que siguió a la muerte de Cristo; sin embargo, el único dato que nos aproxima a la idea de la Ascensión no se refiere al Consejero, sino a João Abade, en realidad la fuerza principal de Canudos y organizador de la estrategia de defensa y ataque: «Lo subieron al cielo unos arcángeles... Yo los ví» (pág. 531), es la afirmación que cierra el relato.

El estilo narrativo de Vargas Llosa en esta novela es menos innovador y más equilibrado con respecto a otras obras anteriores, en las que parecía más preocupado por los recursos formales y su perfecta adecuación en el ensamblaje de la obra. En *La guerra del fin del mundo* también está presente la perfección formal, pero no en detrimento

de otros elementos; nos hallamos ante un lenguaje ya asentado, en el que los experimentos no tienen lugar. Hay que destacar que el relato va avanzando impulsado por las preguntas que se hace el narrador o algún personaje; éstas se insertan con mucha frecuencia e imponen un tono de reflexión; por ellas se revela lo inusitado y extraño de la historia o, por lo menos, que el autor le da ese tratamiento, y el intento constante de hallar una explicación que no puede ser satisfecho de manera integral; la pregunta: «¿Qué está ocurriendo en Canudos...?» (página 331), está latente en la mayor parte de los momentos de la historia. Es precisamente lo inexplicable lo que lo define; la novela, sin preguntas, sin incógnitas y sin malentendidos, no podría funcionar.

De las cuatro partes de la novela emana un ritmo diferente: la primera es la más ágil, tal parece que se desplazará rápidamente, como el peregrinar del Consejero; la tercera parte es más reflexiva, pues explota una y otra vez el recuerdo y menos la acción presente, y hay en ella un ritmo sostenido, un compás de espera, que coincide con la inmovilidad del Consejero en Canudos, y la cuarta parte presenta un ritmo pausado, de desgracia contenida (como en la conversación del Barón con el periodista miope) o inminente (como el ambiente que se vive en Canudos antes de la destrucción final); esta última parte se dilata enormemente porque el fin definitivo se va postergando, para lo cual los encuentros armados se desmenuzan en todos sus aspectos. Pero ¿qué nos queda después de tanto desastre? ¿Cuál es la visión que subyace a la narración de estos acontecimientos? Son preguntas que provocan respuestas poco entusiastas, si juzgamos por algunos datos desperdigados en la novela.

En los entretelones de la historia se percibe una preocupación por el orden político y social y la definición de los tiempos que corren, pero también una concepción escéptica de tales realidades; ésta se contrapone claramente al idealismo de personajes como el Consejero, Galileo Gall o el Coronel Moreira César, quienes persiguen una utopía, si bien de distinta índole, que no pueden culminar.

Definiciones como éstas espeluznan cuando se ven reunidas: «La política es un quehacer de rufianes» (pág. 186). «Todas las armas valen—murmuró—. Es la definición de esta época, del siglo veinte que se viene...» (pág. 242). «El mundo entero le pareció víctima de un malentendido sin remedio» (pág. 243). «Evitemos que la República se convierta aquí, como en tantos países latinoamericanos, en un grotesco aquelarre, donde todo es caos, cuartelazo, corrupción, demagogia...» (página 332). Todas ellas son reflexiones del Barón de Cañabrava, quizá el encargado de transmitir las opiniones del propio Vargas Llosa.

De este modo, el sinsentido y la desesperanza se adueñan del relato; en *La guerra del fin del mundo* reina el escepticismo con respecto a la comprensión y tolerancia mutuas de realidades humanas distintas; a pesar de los intentos por comprender los hechos, éstos rebasan la capacidad real de quienes lo intentan, y sólo queda el abandono, una tremenda distancia en relación a lo que verdaderamente sucedió, el olvido, en suma, la insuficiencia del intento. Los acontecimientos habitan en un nivel mítico al que no se puede acceder y la novela se cierra en la incomprensión total.—*ANA MARIA GAZZOLO (Juan Bravo, 18. MADRID-6).*

SOBRE UNA NUEVA EDICION DE LA POESIA DE VICENTE ESPINEL *

Cuando intentamos profundizar, aunque sólo sea someramente, en la vida y la obra de un escritor suele ocurrir que nos encontramos con una serie de contradicciones y de ideas preconcebidas que se repiten insistentemente en los repertorios de las historias literarias e incluso en estudios especializados. Sin duda alguna que Vicente Espinel no es una excepción, dándose además la paradoja de que la biografía de Espinel pasa por ser una de las mejor conocidas de nuestros escritores del Siglo de Oro. Afirmaciones categóricas, como, por ejemplo, la captura y prisión argelina de Espinel a manos de corsarios turcos (tal cosa sostiene Alborg en su, por lo demás, meritísima *Historia de la literatura española* [1]), están hoy en entredicho (María Soledad Carrasco Urgoiti y el propio Alberto Navarro González [2] defienden la improbabilidad de tal acontecimiento biográfico), y son la constatación del peligro que se corre cuando se interpreta una obra de ficción como autobiografía real de quien la escribió, siguiéndola a pies juntillas. Otro tanto puede decirse de la hipotética participación de Espinel en una expedición militar a Flandes. Tampoco es seguro, y este dato es hoy más controvertido, el hecho de que Espinel, allá por los años nebulosos en su vida que van de 1572 a 1583, regentase un estudio de humanidades en Madrid, al cual asistiría como discípulo Lope de Vega (Haley ha

* VICENTE ESPINEL: *Diversas rimas,* edición, introducción y notas de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980 (Acta Salmanticensia, Serie Varia, Temas Científicos y Literarios, 32), 282 págs.

[1] Tomo II, Madrid, Ed. Gredos, 1970, pág. 476.

[2] VICENTE ESPINEL: *Vida del Escudero Marcos de Obregón,* ed. de María Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Ed. Castalia, 1972 (Clásicos Castalia, 45 y 46). ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ: *Vicente Espinel, músico, poeta y novelista andaluz,* Salamanca, Universidad, 1977 (Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 101).

puesto en duda esta tesis, defendida por Entrambasaguas [3]). Todo esto nos obliga a ser muy cautos y a admitir humildemente las lagunas y silencios documentales con que nos topamos a la hora de acometer una investigación sobre Espinel o sobre cualquier otro autor de nuestro pasado literario.

Centrándonos ya en la edición que motiva estas líneas, hemos de indicar que la introducción de Alberto Navarro y Pilar González se ciñe exclusivamente a la labor poética de Espinel, desatendiendo otras parcelas importantes del escritor, como son su biografía o su obra narrativa, el *Marcos de Obregón.* Obvio resulta que la introducción debe interesarse especialmente por el texto de Espinel —*Diversas rimas,* que recoge lo más importante, aunque no todo, de su tarea poética— que se publica en esta edición; ello no justifica, sin embargo, que se hayan orillado totalmente los aspectos biográficos y novelísticos del escritor. Por ello, la introducción da la impresión de algo trunco, impresión que reafirmamos al comprobar que dicha introducción es la reproducción casi literal de un capítulo del estudio que, sobre Espinel, había realizado Alberto Navarro González con anterioridad [4]. Por ello, volvemos a insistir, nos hubiera parecido más idóneo realizar una síntesis de dicho estudio, aunque con el énfasis lógico en la labor poética de Espinel y en el análisis de *Diversas rimas.*

Aparte este inconveniente, la introducción estudia y valora, en sus justos términos, la poesía de Espinel: la opinión, a veces exagerada, que los contemporáneos tenían del escritor; sus criterios poéticos horacianos; su labor como traductor en verso del *Arte Poética* (o *Epistola ad Pisones)* de este poeta latino; la «invención» de la décima espinela, que, en realidad, ya había sido utilizada con anterioridad (de manera que la idea de tal invención fue propagada por Lope de Vega, gran admirador de Espinel). Se da paso luego a la clasificación de la obra poética del escritor. Dejando aparte, de momento, las *Diversas rimas,* los editores ordenan las demás poesías sueltas de Espinel en tres grupos: *a)* poesías latinas y castellanas en elogio de libros y autores amigos; *b)* poesías religiosas y amorosas compuestas para certámenes e incluidas en colecciones líricas de la época; *c)* composiciones satírico-festivas que quedaron inéditas. Las restantes páginas de la introducción están dedicadas a glosar la obra que se edita, *Diversas rimas,* señalando sus aspectos más destacados: el dominio técnico y la riqueza métrica de la obra (que da cabida a los metros italianos y a los metros tradicionales castellanos); el extenso poema «La Casa de la Memoria»

[3] Joaquín de Entrambasaguas: «Datos biográficos de Vicente Espinel en sus *Diversas rimas*», *Revista Bibliográfica y Documental,* IV (1950), págs. 171-241. George Haley: *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and its literary representation,* Providence, Brown University Press, 1959.

[4] Alberto Navarro González: *Ob. cit.,* capítulo III, págs. 46-48.

(dedicado a elogiar a soldados, poetas y músicos españoles); las poesías amorosas (que constituyen el grupo más importante de la obra, con dos vertientes —la italianizante y la cancioneril castellana—, y que en ocasiones aportan datos biográficos sobre un amor frustrado del poeta); otro grupo de poesías es el constituido por las elegías, canciones y cartas, en las que también podemos encontrar elementos autobiográficos, su admiración por amigos y deudos, un muy andaluz optimismo vitalista, un obsesivo terror hacia la muerte y un acusado amor hacia la naturaleza. La poesía didáctico-moral, endeblemente representada en la obra, junto con la ausencia total de poesía religiosa o devota, constituyen dos aspectos sorprendentes en un escritor que fue sacerdote. Quizá ello se deba a que Espinel tenía la intención de publicar probablemente sus poesías religiosas en libro aparte.

En lo que toca a la reproducción del texto de las *Diversas rimas,* aunque los editores afirman haber modernizado la puntuación y, en parte, la ortografía, hay que señalar la existencia de abundantes deslices de puntuación y acentos, que dificultan un tanto la lectura y comprensión de los poemas; ello, junto a la pobreza de notas (necesarias en cuanto podrían ilustrar aspectos mitológicos, históricos o biográficos de personajes que aparecen citados en los textos), deslucen sensiblemente la presente edición de las *Diversas rimas,* de Espinel. Por lo demás, sólo resta señalar la pertinencia de esta publicación, que pone al alcance de estudiosos e interesados el texto completo, por vez primera en edición moderna [5], de una obra crucial en la poesía española del Siglo de Oro.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

ANTONIO HERNANDEZ: *Homo loquens* (Gran Premio del Centenario del Círculo de Bellas Artes, 1980). Colección Endymión, Editorial Ayuso, Madrid, 1981.

La moderna antropología ha llegado a afirmar que *«el hombre no habla porque es inteligente, sino que es inteligente porque habla».* El lenguaje no sólo convoca, sino que realiza al mundo a partir de las relaciones dinámicas que establece de una *«realidad»* dispersa en la objetividad, que al ser pronunciada adquiere la unicidad subjetiva que configura así la imagen de lo real en la conciencia humana. Esta unici-

[5] La última edición moderna, pero incompleta, de las *Diversas rimas* de Espinel, con que contábamos hasta el presente, era la de Doroty Clotelle Clarke, publicada por el Hispanic Institute de Nueva York en 1956.

dad establecida por las relaciones *«tópicas»* que la mente ha fijado en su devenir histórico estalla, se autodestruye y confluye en un nuevo abanico de *«realidades»* en la verdadera palabra poética. Así concebido, desde el verbo creador inicial hasta el vasto nivel de sugerencias del lenguaje poético, el *HOMO LOQUENS,* el hombre que ejerce el poder fijador y destructor de la palabra, es, intrínsecamente, el hombre por antonomasia, la primera categoría de la libertad y de la evolución. Sin la palabra, el mundo es *«irrealidad interna»,* por la palabra *«el mundo es realidad interna»,* posible aprehensión, la única quizá posible de la diáspora circundante de las cosas y los seres sometidos a la inevitable temporalidad.

Este último libro de Antonio Hernández es un claro esfuerzo por ejercer ese poder, potenciándolo por el aleatorio aroma de la belleza y por la adivinación inquietante del abismo cotidiano que somos y que nos rodea.

El libro se inicia como si lo precediera un discurso—quizá el de la humana historia siempre precedente—. Se inicia como si una anterioridad pronunciada ya fuera sabida tácitamente, y nos heredara un estado de conocimiento determinado y nuestro:

Tal nosotros, su hábito
traza la luz. Su rostro, según sea
el impulso que anuncia
de su centro. Así,
en el ocaso la fe no ha proclamado
hacia otro mundo
y no es igual la tierra
que quemara el mediodía
más que un cuerpo
deseado.

Desde un ejercicio de solidaridad, ya aprendido y compartido: *«al nosotros...»* el poeta moviliza una ágil espiral de adivinaciones líricas que desembocan en la concreción transparentada de *«mediodía»* del *«cuerpo deseado».*

Así, todo este nuevo libro de Hernández no relata, sino crea; no describe, sino adscribe, una nueva realidad que la invención realiza, otorgándole categoría de permanencia.

Es éste un poemario que representa un paso fundamental en la obra de su autor, de la contingencia finita, casi geográfica, de otros libros, a la esencia que hace de la contingencia su amurallado esplendor.

Pero esta poesía no es *«abstracta».* Creo que la poesía abstracta no existe como tal, sino como arquetipo afuncional. No se debe confundir la *«iluminación»,* para usar un manoseado término, con la abs-

tracción generalizadora que colinda con la nada. De estos evanescentes derroteros se salva la poesía actual de Antonio, no sólo por la fresca adivinación de su aliento, no sólo por la ágil y sobria estructura de su discurso poético, sino también, y quizá esencialmente, por su raigambre, tan española y tan andaluza, en los temas liminares, en las fronteras del dolor que se comparte sin reservas, como un pan comunitario de oscuridad:

Dicen que todos escribimos
el mismo poema para la muerte.
Pero yo resucito cada vez que comprendo.

La muerte, harina común de todos los hombres, asumida y superada en el momento de ser comprendida junto a todas las comprensiones. Esta herencia—los ecos del mejor Quevedo resuenan con vehemencia invisible—instala su poesía en una perspectiva que sin triunfalismos decide nuevos resplandores, «*aunque es de noche*», aunque el abismo aceche con su inevitabilidad:

Que en mi aterido corazón
tremola
una bandera como la esperanza.

He aquí un poeta, inexplicable, en última instancia, como todo verdadero creador. Un poeta que siempre arriba a la tierra de la que partió, luego de cumplir un arco de misteriosas alas, reinstalándose en el exacto territorio del origen:

... Pido perdón a mí,
no a quien me hizo de fragancias
cortas, bajo de espíritu
y un poco bosco
como la tierra de secano.

Regresa no sólo a un territorio uterino e inicial, sino al pueblo como primera raíz compartida de solidaridad, al pueblo que es tierra, por destino, por tragedia y por amor.

Toda época literaria tiene su «*moda*» y su realidad, dicotomía necesariamente excluyente a largo y suficiente plazo. Si la poesía española pudiera tener algún «*peligro*» en el horizonte de su permanencia, ese «*peligro*» sería la necesidad de «*frescura*», cuando ésta es suplantada por la culturización como fingida creación. No es la inteligencia la que alcanza la casi inaprensible poesía; es el instante de la transfiguración de la inteligencia en nueva verdad de la belleza; no es el inge-

nio el que puede suplir al genio. La cultura complementa, pero no suple. A veces me parece que el Viejo Continente, la ancestral Europa, como la víctima de tantas historias, «*sabe demasiado*». Por ello es necesario reconsiderar la inicial sentencia del sabio Johannes Pfeiffer: «*Debemos volvernos sencillos e ingenuos; debemos cambiar los grandes billetes de la comprensión consagrada por humildes moneditas; sólo así llegaremos a la esencia de las cosas.*» Y la verdadera poesía, de alguna manera necesaria, alcanza o refleja esa huidiza «*esencia de las cosas*». Creo que hay muchos libros de poesía que no son poesía, aunque estén muy bien escritos. Creo también que algunos auténticos poetas se preocupan más por *decir temáticamente*, sumergidos en esta o aquesta ideología, que por *decir poéticamente*. La aparente exageración de Stevenson al afirmar que «*la poesía es el tema del poema*» es quizá el primer requisito, a pesar de los discursos mesiánicos de muchas obras. Recuerdo que en una oportunidad, luego de leerle alguno de mis poemas a Vicente Aleixandre, me dijo: «*ese poema tiene manantío*». Es una de las frases más hermosas que han endulzado mis oídos trashumantes. Quiero la frescura del manantial para la voz poética, pero a la vez esa difícil precisión expresiva, por la que tanto aboga Luis Rosales. Espontaneidad y técnica, añorada simbiosis de la poesía que aspire a permanecer tras la voracidad del tiempo.

Creo que Antonio Hernández se acerca cada vez más a esa feliz unión, y ya la obtiene con esplendor y maestría en muchos poemas de este nuevo libro.

Los que busquen en este poemario de Hernández una circunstancialidad temática omnímoda quizá salgan defraudados; asimismo, los que crean que el autor ha asumido la «*moda*» (y moda es lo que pasa) de la palabra como evidencia y no como transparencia, de la palabra como límite y no como perspectiva, de la forma como fin y no como principio, creo que no encontrarán lo que esperaban encontrar.

El poeta aquí sabe que la forma es dominio, pero que la esencia es resistencia ante el tiempo. Todo ello impregnado siempre de esa urgencia donde el hombre y su pasión se incorporan al cosmos:

Mi corazón, esta respuesta que ama.
Mi impulso estacionado entre los astros.

Creo que Antonio Hernández ofrece en la nueva poesía española la posibilidad, ya realidad en parte, de esta «*reunión de lucideces*». Tan errados son el tema como la forma, solitarios. La verdadera poesía los circunda y los quema en su transfiguración demiúrgica. Antonio, asumiendo esta nueva perspectiva, se lanza hacia la segunda mitad de

su vida y de su creación, prometiendo más allá de lo bueno ya realizado. Esa frescura y esa precisión surgen continuamente reunidas, así, con indudable «*manantío*»:

Contar como una fuente
que ya conoce el eje de la mar.

LAUREANO ALBAN (Apartado 252. ALCALA DE HENARES. MADRID).

ANTONIO GARCIA GUTIERREZ: *El Trovador. Los hijos del Tío Tronera.* Edición, estudio y notas de Jean-Louis Picoche y colaboradores. Editorial Alhambra. Madrid, 1979; 339 págs.

Si ya no podemos compartir los entusiasmos del público en el estreno de *El Trovador* el 1 de marzo de 1836, en el teatro del Príncipe, sí podemos explicárnoslo. De este modo una obra tan significativa del Romanticismo como *El Trovador* se transforma en un testimonio, en un registro de la historia *tout court.* En este sentido la edición del profesor Picoche supera la tradición que se limitaba a establecer la edición crítica —cometido que realiza de una manera prácticamente insuperable— para recuperar un fragmento de la historia española a través del teatro, en la línea de un Maravall, de un R. Andioc, de un Francisco Ruiz Ramón, de un Glendinning.

Un estudio de esta envergadura sólo podía ser acometido por un equipo, que en este caso ha sido el de la Universidad de Lille III, a través del Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos del siglo XIX, y de un centro semejante existente en la Universidad de París X (Nanterre).

Comienza el estudio situando la obra en la vida de aquel joven de veintidós años que, habiendo perdido la esperanza de tener éxito en la carrera teatral, acaba de alistarse en la milicia reclutada por Mendizábal; sus escarceos literarios, el ambiente en que se mueve, el clima romántico creado por los estrenos de los tres años precedentes, los avatares en la aceptación de la obra hasta que el actor Antonio Guzmán tuvo a bien escogerle para la función dada en su beneficio. Después de reseñar la acogida por parte del público, tal como lo reflejan los periódicos de la época, se exponen una serie de circunstancias históricas concomitantes que pueden ayudar a explicar un éxito cuyos ecos desnudos han llegado hasta nosotros: asociado a la historia de amor de la obra está, sin duda, el anuncio de que ese mismo día ha

sido ejecutada la anciana madre del jefe carlista Cabrera, así como la noticia, aparecida la víspera, de que Fieschi y sus compañeros subieron valientemente el cadalso en París; la huida del convento de Leonor no podía menos que asociarse a la cuestión candente del día: la desamortización de los conventos y la extinción de las órdenes religiosas de varones, a la que seguirá el día 8 la desamortización de los conventos de religiosas, y el 20 de marzo, *El Eco del Comercio* anunció la salida del convento de la primera monja de Madrid.

Decisivos fueron ante el público los dos artículos de Larra publicados en *El Español* los días 4 y 5 de marzo de 1836, en los que con leves reparos alaba la obra y el talento del autor. Otros críticos insistieron en las alabanzas, y diversas anécdotas presentan a *El Trovador* como paradigma del éxito.

Por lo que se refiere a las fuentes históricas, ciertas indicaciones permiten situarlo en el Aragón del siglo XV, en los sucesos subsiguientes a la muerte de don Martín «el Humano».

Los autores realizan un pormenorizado análisis de los sucesos tal como los recoge la historia y su utilización dramática. De una manera general, «más se alude en *El Trovador* a la lucha fratricida entre carlistas y liberales que no a la guerra civil que dividió Aragón a la muerte de don Martín 'el Humano'» (pág. 17). «Es evidente que García Gutiérrez se tomó grandes libertades con la historia y dejó los acontecimientos más importantes en la sombra, lo que da a su obra mayor valor humano. Comete un número importante de pequeños anacronismos, señalados en las notas y que no tienen importancia trascendental. Uno, sin embargo, es grave, ya que afecta a la totalidad de la acción: la presencia de una gitana en Aragón a principios del siglo XV.» Diversos argumentos llevan a los autores a pensar que no se trata sino de una zíngara —los zíngaros expulsados de Francia se habían establecido en Vasconia—, perteneciente a un pueblo que, si bien, lo mismo que los gitanos, no se había establecido en Aragón en el siglo XV, era, no obstante, bien conocido por García Gutiérrez.

En cuanto a las fuentes literarias, parece indudable la influencia de Víctor Hugo a través de su *Lucrecia Borgia* y de *Marion de Lorme*, así como del *Macías*, de Larra. De una manera general los autores opinan que «lo sorprendente es que este drama, que apenas tiene historicidad, y cuyas fuentes literarias hasta hoy parecen escasas, posea semejante fuerza imaginativa y revele tanta perfección en su género, prueba de la gran capacidad creadora de García Gutiérrez» (pág. 23).

Conocidas las ideas liberales de García Gutiérrez —ideas que se pueden rastrear a lo largo de la obra—, el héroe, educado en Vizcaya y colocado a la cabeza de catalanes, es un carlista. Los autores dejan

en suspenso la respuesta a esta paradoja: «Esta paradoja, ¿podría acaso reducirse a una denuncia patética de las luchas fratricidas y a un grito en favor de la reconciliación?» (pág. 26).

En cuanto a los aspectos sociales, *El Trovador,* como drama, no existiría sin la diferencia de clase social entre los dos protagonistas, Leonor y Manrique, y su éxito se explica, en su mayor parte, por el hecho de que el amor vence sobre los prejuicios sociales. Leonor, dama noble, acepta como amante a un simple trovador, y desafía a su clase, rechaza toda una serie de valores representados por los personajes nobles de la obra, esencialmente el honor y la pureza de sangre. Pero, como corresponde a la época en que se escribe, «sólo se trata de hechos individuales sin planteamientos de clase» (pág. 27).

El aspecto religioso del drama se analiza de una manera pormenorizada, tanto a través de las actitudes individuales de los personajes como del ambiente creado —brujería, hechicería—, como de los símbolos —la secuencia fuego-hoguera-infierno—, para concluir: la visión de la religión es sombría; Dios es un Dios de ira y de venganza; los culpables están destinados a la condenación eterna; la humanidad presentada no ha sido redimida por Jesucristo; no se nombra a la Virgen María; fuerte sentimiento del pecado, que conduce inevitablemente a la condenación, etc.

Como Larra observó, la potencia dramática de la obra se fundamenta en la creación de caracteres sostenidos, en el juego de las pasiones, especialmente el amor y la venganza, y en la armonía del verso. Por ello no podía faltar un capítulo dedicado al análisis psicológico de los personajes, que desemboca en el análisis minucioso del montaje del drama como tal drama.

En tal cometido los autores añaden a la narración lineal de los sucesos esquemas que muestran la arquitectura de la obra; diagramas que esquematizan los conflictos entre personajes, enumeraciones de los resortes dramáticos (rivalidad amorosa, el amor, las diferencias políticas, los falsos votos religiosos, la venganza, el amor maternal y filial), y a partir de ellos muestran la construcción dramática de la obra con un esquema evolutivo de su intensidad.

A ello se añade otro esquema exhaustivo de los procedimientos de versificación.

El acercamiento crítico hacia la edición propuesta comienza con una crítica de textos: ediciones de la obra, en las versiones de prosa y verso, reunidas en el diagrama correspondiente, y esta genealogía ascendente se completa con la genealogía descendente: la *parodia* que hizo el propio García Gutiérrez en *Los hijos del Tío Tronera,* la novela de Ortega y Frías, inspirada en el argumento de *El Trovador;* una

traducción francesa, y las óperas que la obra inspiró, especialmente *Il Trovatore,* drama lírico de Cammarano, con música de Verdi.

Todo este estudio preliminar se completa con un cuadro sinóptico de los episodios de *El Trovador* en sus diversas versiones, una reseña de las ediciones principales, tanto antiguas como modernas, y una selecta bibliografía.

Por fin, las ediciones críticas de *El Trovador* en prosa y verso, y en verso, y la de *Los hijos del Tío Tronera,* precedidas de la correspondiente justificación, y acompañadas de un aparato crítico no agobiante.

Por si fuera poco, la edición se acompaña de un breve estudio de la música de escena, con reproducción de la partitura orquestal de la *Copla en la comedia el Trovador;* de la *Canción de la Jitana en la comedia el Trovador,* con acompañamiento de piano; *la canción del trovador en fa menor,* con acompañamiento de piano; *segunda canción del trovador,* y (El) *Trovador: canción de la Jitana,* con acompañamiento de piano.

Pensamos que, excepto pequeños detalles que puedan ser ampliados en el futuro, nos encontramos ante una edición difícilmente superable y, por ello, prácticamente definitiva.—*CRISTINA ROLLAN CARVAJAL (calle Angel Barajas, 4. Pozuelo. MADRID-23).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

PATRICK COLLARD: *Ramón J. Sender en los años 1930-1936* (Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad). Gent, 1980.

El autor del presente estudio plantea las ideas programáticas de Ramón J. Sender como literato y, por ende, como hombre de cierta resonancia durante la Segunda República Española.

Las ideas de Sender sobre la relación de la literatura y sociedad han sido rastreadas acudiendo no sólo a las novelas escritas por él en los años que median entre los años 1930-1936, sino que también ha acudido a los testimonios del novelista, tanto en forma de declaraciones como de disertaciones sobre el papel que la literatura —el literato— ha de tener ante la sociedad de su tiempo. No hay que olvidar, en este caso, la inequívoca postura que por aquellas fechas mantuvo el novelista estudiado; pero no por ello los testimonios aducidos son su-

perficiales, ya que se nos antojan exhaustivos, dado el planteamiento global del estudio.

En algunos casos recurre al testimonio directo del autor, que corrobora, según Patrick Collard, las deducciones de su trabajo, que podríamos resumir:

En los escritos de Ramón J. Sender de los años treinta, el tema de la función de la literatura ocupa un lugar importante y privilegiado. El autor se preocupa poco por el arte en sí, como algo autónomo. Lo que le interesa es la relación entre la obra y el mundo; el estilo de un autor no es sino su visión del mundo, su manera de enfocar la realidad que nos rodea.

Desde los años treinta, Sender ha insistido sin desmayo en el carácter útil de la actividad creadora: la obra de arte debe contribuir, en su opinión, al conocimiento del hombre y del universo en sus dimensiones fundamentales.

Si bien en el plano ideológico se produjeron cambios notables en el pensamiento de Sender después de la guerra, se puede afirmar, sin embargo, que, de una manera general, y en lo que se refiere al tema estudiado, ha seguido fiel a sí mismo.

Es obvio que en los años treinta ya se hallan en los textos de Sender las reflexiones del autor maduro acerca de la ejemplaridad de la literatura, la misión de definir al hombre y la tarea de hallar la manera adecuada para hacer verosímil la realidad. Pero en aquel tiempo, el «hombre» y la «realidad» cobraban un significado particular que estaba relacionado con la situación política española y con la ideología revolucionaria del joven autor.

El estudio comprende: De los artículos de Sender, Sender y la República, Ramón Sender y la novela social española en los años treinta, Sender y la cultura española, Un realismo para la novela y el teatro, Panorama de las obras de Ramón Sender (1930-1936).—*J. S. L.*

EMILIO NAÑEZ: *Estudios de sociología del lenguaje. La risa y otros casticismos.* Universidad Autónoma de Madrid, 1979.

El profesor Náñez, sin entrar en planteamientos teóricos acerca de la sociología del lenguaje y sin adscribirse a corriente alguna, al menos, tal como hoy en día solemos entender tal marco teórico y, por ende, sus derivaciones prácticas, entra de lleno a precisar la expresión «casticismo léxico», punto de arranque de lo que constituye la primera parte del presente estudio. La segunda parte estará dedicada a la risa.

Tras un análisis pormenorizado en su diacronía, y apoyándose en diccionarios especializados, llega a esbozar la siguiente definición del término «casta»:

(...) Entendemos con ello que «casta» no se referirá sólo al término o giro de pura cepa, sino también a aquellos que hayan sido adoptados y moldeados en el crisol de la lengua a través de los innumerables serpentines del alambique del tiempo hasta dejarlos pulidos y legitimados en toda regla, como auténticos términos «viejos» sin la menor mácula de extranjería... Bajo este manto, pues, se hallan *casticismos de origen y casticismos de adopción,* y es en este segundo grupo donde hoy nos detenemos a fin de intentar remontarnos a sus fuentes, sin que ello suponga, ni mucho menos, desdoro de su calidad funcional de auténticos casticismos. El distanciamiento de la fuente ha purificado lo que hoy es término corriente (pág. 18).

A continuación, con prosa ágil y discurso desenfadado, pasa revista a determinadas expresiones que en la conciencia de la mayoría de los hablantes castellanos no son sentidas como foráneas, sino como plenamente enraizadas en nuestra idiosincrasia lingüística. Son los términos o locuciones que el autor ha definido como casticismos de adopción.

Así, para el profesor Náñez son casticismos de adopción: «a la virulé»; «a la vejez, viruelas». «(...) Es evidente que al principio la frase *a la vejez, viruelas,* se dijo para señalar la desordenada conducta del viejo rijoso que le lleva a atrapar el mal venéreo. De ahí se pasó al sentido genérico que hoy tiene.» Proceden asimismo del francés *hacer la pelota..., hacer el amor* («la cual también vio paliado el significado primitivo francés por el de simplemente enamorar, aunque ahora, con el 'desmadre' de zafiedad, grosería, obscenidad y, sobre todo, mal gusto haya vuelto a tomar dicha frase el significado francés», pág. 25); *hacer el paripé (par* y *paix); a tutiplén* (para mí, de *tout* y *est plein)...*

Dentro de los casticismos de origen, se detiene exhaustivamente en el término *primo* y en la expresión *hacer el primo.* Tras un minucioso análisis y tras rechazar sugerentes respuestas que en su día se dieron —entre ellas, la del profesor Entrambasaguas—, sugiere que el sentido de *primo* (hacer el primo) no tiene nada que ver con el de parentesco: «El origen y contexto de su empleo es el estudiantil medieval, renacentista y clásico. Con él se designa al estudiante de primer año, es decir, al «nuevo», al «novato», que por ser principiante estudia los rudimentos de la ciencia, los fundamentos, la *Prima Philosophia...* En este sentido encuentra el apoyo de textos de la época a que ha hecho referencia; así, en *El licenciado Vidriera,* de Cervantes, y en la *Historia de la vida del Buscón,* de Quevedo: «... los unos y otros nos comenzaron a dar vaya, declarando la burla. El ventero decía: 'Señor *nuevo,* a pocas

estrenas como ésta envejecerá'» (cap. IV). A su vez, la palabra primo ha sido magnífica tapadera con la que se cubría la de amante... La situación toma más relieve cuando el amante es un estudiante.

En resumen —y siguiendo el hilo del discurso del autor para *primo* y *hacer el primo*—, «en el contenido semántico que conlleva la broma o burla que se hace del que llega a un lugar, cuando se trata del medio estudiantil, el embromado es designado por un término propio que le caracteriza, tomado de su propia condición. En este caso, *primo,* porque está en el curso primo...» (pág. 51).

La segunda parte del presente estudio se basa en la *risa,* «como modo de ser y hacer, de estar y existir; como postura y actitud; como modo de entender y comportarse; como forma y manera de vivir de las castas integrantes del esqueleto hispánico en sus coordenadas vitales más íntimas y esenciales, empapa y trasciende la esencia y vida individual y social» (pág. 63). El análisis aquí corre a la par de la obra teatral de los Alvarez Quintero titulada *La risa.*

Como colofón, nos gustaría apuntar la enorme utilidad de este tipo de ensayos, ya que sirven para precisar y divulgar aspectos importantes de nuestro vivir por medio de lo que constituye la memoria histórica del hombre: el lenguaje.—*JESUS SANCHEZ LOBATO (calle Valderrodrigo, 82, 4.ª, I. MADRID-35).*

RAFAEL MARTINEZ NADAL: *Cuatro lecciones sobre García Lorca.* Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1980, 111 págs.

Se reproducen en esta obra cuatro conferencias dictadas en el mes de marzo de 1980 por el autor en la Fundación Juan March.

La primera de ellas está constituida por una serie de recuerdos personales —siete viñetas—, que juntos contribuyen a perfilar un retrato vivido de Lorca, tal como lo resguarda la memoria. La primera de ellas describe el conocimiento que de Lorca tuvo el autor en Madrid, en casa de un amigo de juventud, a través de las entusiasmadas noticias que la familia le da del poeta, a quien habían conocido en un viaje a Granada. El primer encuentro se produciría en casa del amigo; el autor rememora el saludo franco, el modo de vestir, la vitalidad, la sencillez, las canciones al piano, el recitado de poemas. En la invitación a tomar el té en la Residencia de Estudiantes los recuerdos se perfilan y se amplían: el ambiente de las largas reuniones, las lecturas de libros de poemas, la descripción de las variadas personalidades que allí se congregaban —entre ellos, Buñuel, Dalí, etc.—. Cuando surge

y se afianza la amistad entre Lorca y Nadal, las anécdotas —hechos y dichos— se amontonan mostrando un Lorca polifacético. Aparece seguidamente el Lorca propenso a depresiones, amigo del escultor Emilio Aladrén, del que se distanciará a partir del matrimonio de éste. Martínez Nadal apunta alguna de las posibles razones que le sumieron en la depresión que provocaría su huida a Nueva York, y relata la visita que con este motivo le hizo de incógnito el padre de Federico. Por fin, el recuerdo de una madrugada de verano en una terraza de las afueras de Madrid, y el divertido juego de escritura automática a modo de reto entre los dos, con el consiguiente resultado.

La segunda parte del libro abandona toda reminiscencia personal, para centrarse en el análisis y seguimiento de dos grandes temas —obsesiones— en la obra de Lorca: el Sueño y el Tiempo, deteniéndose de manera especial en *Así que pasen cinco años*.

La tercera conferencia está dedicada a la tradición culta en la obra de Lorca. En ella, el autor trata, a través del análisis de lo culto y lo popular en la obra del poeta, de explicar el fenómeno Lorca: su universalidad, su vigencia, su traducibilidad. El autor descubre en la poesía de Lorca cuatro factores esenciales a toda poesía: originalidad, imaginación, belleza y misterio. «Lorca, a fuerza de mirar dentro de sí, de sumergirse más y más en su propia tradición cultural, alcanzaba a tocar, sin darse cuenta, la raíz de lo común humano. 'Sólo es nuevo lo eterno'...» Pero anota el autor: «Al hablar de la tradición culta o popular en la obra de Lorca, en modo alguno pretendo sugerir que al momento de escribir nuestro poeta utilizara siempre de modo consciente ese acarreo cultural». Analiza seguidamente su capacidad para ir de lo general a lo particular, de lo concreto a lo abstracto; puede vestir el mito con ropas de hoy y elevar lo cotidiano a categoría de mito; pasar de un nivel a otro sin romper muros ni violar fronteras.

Y avala su tesis con ejemplos tomados del propio Lorca y con anécdotas que le vienen a la memoria. El autor nota cómo en las obras posteriores aparece más encubierta o desfigurada la veta culta de Lorca, así como la popular, el uso de mitos, la mitificación de recuerdos, la transformación de experiencias personales. Pese a esa mayor dificultad de desciframiento, el autor ofrece algunas indagaciones propias, que delatan el conocimiento por parte de Lorca de la Biblia y la mitología clásica, así como de la literatura moderna.

Por fin, en la última de las conferencias —«A la víbora del amor»—, el autor muestra el tratamiento del amor y el erotismo en la obra de Lorca.

A la inmensa producción crítica en torno a la obra de Lorca se suman estos cuatro estudios desiguales, pero complementarios: el pri-

mero de ellos nos acopia nuevos e inéditos datos sobre la personalidad de Federico, en su aspecto humano, psicológico, existencial. Los otros tres añaden al carácter erudito, el sabor especial, el tono que procede del conocimiento personal. El resultado es un Lorca más cercano, en el que obra y vida se iluminan mutuamente.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4. POZUELO. Madrid-23).*

NOTAS BREVES

PEDRO J. DE LA PEÑA: *Ojo de pez,* Editorial Prometeo, Gules de Poesía, Valencia, 1981, 77 págs.

«Escribir la distancia / circunscribir un punto.» Este es el lema con el cual Pedro J. de la Peña cierra su *Ojo de pez,* un libro en el que surgen cuatro temas dominantes —lo mítico, lo cotidiano, la geometría de la cultura y la música—, en torno a los cuales el poeta crea un paisaje que no puede ser considerado solamente como belleza, como manifestación estética. Uno de los poemas, dedicados a Jorge Luis Borges, nos da la medida del ambicioso propósito de este libro; en él se contienen las piezas del «ajedrez de días y noches» que vamos conociendo poéticamente. Son piezas con nombres y temas, no sólo temas que configuran presencias, influencias, corrientes y enseñanzas, sino preocupaciones, temores, formas, sensaciones... Esta suma, que no alternancia, caracteriza *Ojo de pez* como singular aventura del conocimiento y como propósito serio y vigoroso a la vez de conjugar una serie de motivos para elaborar el denso retrato de una realidad vital. Pedro J. de la Peña, en una de las citas introductorias, nos comunica esta pretensión a través de Leopoldo Lugones: este ojo de pez es como un antídoto que detendrá la malignidad inalcanzable de la propia poesía, su extensión natural, su infinitud.

Es por ello que *Ojo de pez* resulta una búsqueda de una síntesis razonable y directa, en ocasiones verdadera sentencia que consagra una enseñanza y que se disfraza de epitafio. Pedro J. de la Peña ha realizado en este libro un sutil ejercicio de agradecimiento, pero no ha permitido que la muerte —que se sugiere a menudo, en contraste con los versos que dedica a Vivaldi, musicalmente— le avasalle. El fruto es una obra equilibrada, sencilla, que compone un grupo escultórico que insinúa cierta perversidad en lo referente al modo de sintetizar una larga y compleja reflexión, equívocas sensaciones —en concreto, el poe-

ma dedicado a Kavafis destaca las contradicciones que entran en ese juego de dilucidar sobre la marcha una acendrada personalidad reprimida por sufrimientos y dilemas irresolubles entre el ser y el aparecer del poeta, del ser humano—, y que accede a los ojos animales del lince o del tigre para descubrirlos como símbolos de ese proceso, el mismo por el que atraviesa el trabajo del autor. El concepto como principio o como desafío para la expresión.

Este es el punto de partida de un magnífico prólogo de Juan de Dios Leal, aunque en sus referencias él sitúe el concepto por encima de la palabra, para definir la concepción poética de Pedro J. de la Peña. Es, sin embargo, la unión de concepto-expresión o concepto-palabra si se prefiere la que puede ofrecernos el objetivo del poeta: amarrar fugacidad, fulgor, sensación o pensamiento a la precisión que se confiesa en una primera persona implícita en cada una de sus composiciones, en un tono de leve afirmación, a la precisión intelectual de las imágenes que integran esta sobria queja que se alza contra el temor —o quizá vértigo— de la muerte.—*F. J. S.*

JESUS FERNANDEZ PALACIOS: *De un modo cotidiano,* Editorial Ayuso, Madrid, 1981, 62 págs. Premio Guernica 1979.

Nos encontramos ante la obra de un joven poeta gaditano. Es preciso resaltar la juventud del autor, pero no va a ser en este caso de un modo peyorativo, como parece ser costumbre en el ámbito literario, ni tampoco como raíz de un elogio desmesurado, porque tendría el mismo efecto destructor, despreciativo y falso, peor que el ataque. Jesús Fernández Palacios, así lo apunta un prólogo de Antonio Hernández, no solamente ha sido tocado por el rayo de la poesía que afirma la pureza —junto a la concesión de un premio o con independencia del mismo—, sino que, como estrella, o quizá como espíritu o encarnación creativa, surge a borbotones y salta de lo mítico a lo épico y a lo más sencillo; esto es: a lo rutilante y diario que, con la intención de que no nos venza, denominamos cotidiano.

La combinación de tales elementos tan dispares no sería posible si no interviniese con decisión la vehemente y descriptiva labor del poeta. Diálogos heroicos, deformaciones poéticas, aquelarres existenciales o vitales, pueden ser una sencilla referencia a un solitario y único misterio: esa naturaleza poblada de sombras llamada humanidad, y que en *De un modo cotidiano* habría de considerarse también como cultura, experiencia o, de acuerdo con Luis Rosales, memoria.

Y esta labor del poeta, del espíritu que asimila de forma notable la personalidad de Israel Sivo, aunque también la aparte de su lado por un mecanismo rebelde de comprobación a través de la distancia o del enojo, y tal vez incluso a través de la distancia, es su juventud. Pero hemos de tratar el término con extremo cuidado, ya que Fernández Palacios, o su obra, no debe ser confundido. Los poemas recogidos en *De un modo cotidiano* no dan idea de un hacer conservador por la inseguridad con que se dan los primeros pasos, sino de todo lo contrario. Su poesía es firme en la apreciación de los tonos, matices y argumentos que flotan en su contexto y medida, aunque resuelta, agresiva, que trata con naturalidad la metáfora, aunque ésta se manifieste en sus poemas con pesadumbre y melancolía. Y encierra en su alternancía voluntariosa y enunciativa el testimonio de la lucha por la vida.

No obstante, el campo poético de Fernández Palacios rompe con lo cotidiano en la medida en que se aleja de la ciudad y de sus estructuras. Tampoco quiere otro paisaje que no sea humano o mitológico —en cuanto símbolo de ese batallar vital— que se acerca a Yeats, a Nietzsche, en su aspecto reflexivo... Y es así que su obra traza un círculo personal que se eleva sobre el mundo. Fernández Palacios habla por sí mismo y rehúye esa verdad que no le gusta, pero que le afecta, porque también se encuentra en su poesía, aunque sea sin su permiso, precisamente por el valor de su omisión, en oposición al trallazo con que cierra su libro: «Seguiré viviendo...» Esto es lo que permite presentir la constancia de su labor y los caminos que ha de recorrer su trabajo, aunque quizá se rompa el espejo de su pureza expresiva y cotidiana.—*F. J. S.*

JULIA CASTILLO: *Poemas de la imaginación barroca,* Publicaciones La Isla de los Ratones, Colección Poetas de Hoy, Santander, 1980, 60 págs.

¿Cuál es el verdadero motivo que explica esa propensión de los románticos a buscar en las tumbas de sus poetas o de los involuntarios, y a veces suicidas, líderes de su causa, el arranque y el sentido de sus actos? Al leer el libro de Julia Castillo invade, aunque con una orientación muy distinta, la sensación de resurrección que inspiró a numerosos autores vanguardistas al tornar con frecuencia a los cementerios donde se hallaban enterrados los principales discípulos de esa extraña doctrina que consiste en renacer, a dejar sus fatigas intelectuales para introducirlas en la disputa de la política.

La preocupación metafísica, escudada en la poesía, de Julia Castillo; su preocupación por recuperar —sin justificarse— la cancioncilla popular, la jarcha, y esa alusión al siglo XVII constante para trasplantar esos temas al XX tienen algo de romanticismo más que de barroquismo, y por su manera de tratar el amor y la muerte, a Bécquer y a Larra. Tal vez sean efectos no buscados, pero el conjunto nos regala con un crepúsculo indeciso y poético que evoca la aventura humana de Byron. Por otro lado, Julia Castillo no evita las hermosas o neblinosas insinuaciones de calaveras —aunque sea a través de un poema de Francisco López de Zárate—, ni las que brotan de ruinas —aunque sean de origen árabe y no griego—, ni singulares visiones de Numancia y tampoco la maestría de Ibn Arabí, poeta que también ejerciera durante años su influjo en José Luis Sampedro, antes de que vertiese en *Octubre, octubre* esa devoción deseante que se palpa en la composición del libro.

También en *Poemas de la imaginación barroca* encontramos una gran conexión entre la vida y la muerte —como ficción y como recuerdo—; es hacia el final del libro cuando Julia Castillo, que no oculta la aplicación de una visión cinematográfica de los temas expuestos en los poemas cuando esta reunión de ruinas y amor cobra su sentido, un gran interrogante sobre lo que late detrás de la belleza y el encanto con que tales figuras captan sobre el tiempo y la distancia nuestra atención y aun son capaces de despertar en nosotros una respuesta, un estímulo que nos conduzca a nosotros mismos y, por esa razón fundamental, más allá de lo que puede ser considerado intimidad, retraimiento o timidez. En este trabajo de Julia Castillo por ligar dos lenguajes diferentes unificados a través de las imágenes, hay que destacar su sobriedad. Una sobriedad que da idea de la vehemencia con que podría haber nacido en su obra un auténtico concierto barroco.—*F. J. S.*

DIEGO MARTINEZ TORRON: *Guiños* (Poemas 1974-1976), Ambito Literario, Barcelona, 1981, 89 págs.

Es cierto que *Guiños* es un libro carente de ambiciones conceptuales. En realidad, hay una contraposición de tiempos que notifican las fechas en que los poemas de este libro fueron realizados. Un tiempo de seguridad, alrededor de 1974, y otro, que se inicia al año siguiente, que rompe con la materialidad del recuerdo para diluirlo en una indecisión sensible que, si bien ha provocado la vacilación del ser humano, ha enriquecido su obra. Diego Martínez Torrón no ha recopilado por

ello una larga lista de poemas que tienen diversos ambientes creativos (Córdoba, California, Copenhague, por ejemplo), sino que ha recolectado el fruto de este período con todas las consecuencias. De éstas, la fundamental es una depuración en cuanto a lenguaje, que ha perdido su curiosidad por los elementos que se encuentran en su entorno, para insistir con mayor radicalidad y soltura en las sensaciones que provocan.

En numerosas ocasiones, Martínez Torrón se rinde a evidencias realistas. Es entonces cuando su poesía, festiva, alegre, en algunos momentos paternal, roza la amargura y se deja vencer por el objeto de su captación. Estos poemas engarzan lo más significativo de cada uno de estos procesos creativos, los ligan a una marcha, a una melodía, en la que los papeles se trocan: Martínez Torrón vive los recuerdos en el presente, los repone en su escritura, sobre la obsesiva transparencia que conocemos en su obra, a través de Octavio Paz o Jorge Guillén, pilar de sus simplificaciones y en cierto modo meta. Después, los contempla en perspectiva, y vuelve a empezar. *Guiños* es, por tanto, producto de una intensa reelaboración que ha conseguido, en efecto —así lo recalca el prólogo— un todo rítmico, asequible, sencillo y singular.

La meta cierta de Martínez Torrón es el amor. ¿Por qué? La transparencia, las hojas en blanco que nos esperan, como señala Guillén, permiten apreciar su papel en esta semblanza de un período importante para el autor de *Guiños:* son el instrumento adecuado para objetivar las fuertes (aunque los poemas se desarrollen blandamente) impresiones del ser humano que experimenta su transformación mediante su obra, la proyección que necesita plasmar en un pasado viviente que han de repetirse más adelante. Martínez Torrón, conciliador, no se conforma: mima la sensualidad en la noria de su evocación. La sencillez con que se transmite la tristeza es lo que mejor nos permite diferenciar lo humano de lo vulgar.—*F. J. S.*

LAZARO SANTANA: *Las aves,* Fablas Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, 80 págs.

Lázaro Santana ha trabajado por el arte, la poesía y la literatura de su tierra canaria. Esa labor no le ha impedido aproximarse a la figura de Kavafis y traducir parte de su obra ni mostrar en este y otros libros que todos los impedimentos, e incluso las propias sensaciones del ser humano respecto de lo que le rodea y, en ocasiones, le asedia, la tierra, las gentes, el pasado, pueden ser la mejor razón de una vocación. El

profesor Aranguren ha profundizado en numerosas ocasiones en un concepto que se manifiesta con poca frecuencia en el científico y más en los seres que se asoman a la realidad para estudiarla o para transformarla: la «ética de la penuria».

Es en *Las aves*, en la que Santana manifiesta una profunda relación con el escritor Alonso Quesada, donde esa penuria se desenvuelve con un sentido histórico. Y es sobre este punto, sobre el reto de la naturaleza, el arte y lo desconocido, donde la imbricación del amor y la muerte, donde las enseñanzas del poeta William Wordsworth construyen lo que Lázaro Santana denomina isla real, indestructible.

En *Las aves* aprendemos, por tanto, a palpar ese sentimiento que nos permite conocer la crueldad admirable con que la tierra nos conduce a nosotros mismos. En otra esfera intelectual completamente distinta, el escritor William Burroughs ha asociado el rechazo de esos «agujeros negros» de la realidad, con la introducción del individuo en una marea terrible en la que el delirio nos concede en ocasiones la lucidez sentimental con que dirigimos nuestra meditación a nuestro interior. De modo análogo, Kavafis, mediante el repudio de los recuerdos a los que iba ligada su visión de Constantinopla.

La coincidencia poética y crítica de ambas ramas literarias no es caprichosa. Lázaro Santana retiene ese desagrado y esa penuria, principalmente en su *Razón a García Márquez,* en el que se dice que el escritor exiliado no juzgará lo que ignora, aunque nunca conociera García Márquez las islas y juzgase que existe entre Colombia y Canarias una no menos real coincidencia que, como insiste Eduardo Haro Ibars en *Sex fiction,* la de la muerte al otro lado del amor: «Son ustedes unos borregos», dijo García Márquez. Y Santana, como a lo largo de su poemario, que es también un alegato, se pregunta si esa declaración nace de su desconocimiento o de la idea que el escritor toma de los canarios que conoce, como el periodista que le entrevistó en aquella ocasión (*La Provincia*, 3 junio 1973). Santana también pregunta a los personajes del pasado de Canarias: esos son sus retratos en contraposición a las falsas imágenes que nublan la verdad sentimental con que ha escrito y ha vivido para rendirse al mundo real y abdicar en él de su condición de actor.—*F. J. S.*

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: *La flauta de hueso,* Torre Nueva Editorial, Zaragoza, 1979, 54 págs. (con dibujos del autor y prólogo de Gabino Alejandro Carriedo).

El rasgo más significativo en la poesía de Antonio Fernández Molina es la paradoja. *La flauta de hueso,* conforme a la propia voluntad de su autor, de la que nos ofrece noticia Carriedo en un prólogo que no hace incompatible el rigor con la amistad, se plantea como una manifestación superrealista, en la que las imágenes, ecos de lo real, detalles esenciales, rastros, visiones, testimonios o hallazgos —no siempre tesoros— impulsan la hondura en que nacen sus poesías para desgajarse de la melancolía y proponer una sátira. Una sátira que no puede ser más que de lo real.

Pero en la poesía de Fernández Molina hay una tendencia terrible que a veces tiene una cierta resonancia dramática, y es la forma en que alcanza determinadas evidencias, no exentas de humor.

La mosca
que está encima de mi poema
no sabe que es la mosca de mi poema.

En ese tratamiento frecuente de la paradoja, que nos adentra en un mundo de observación y burla que desmenuza la realidad y la devuelve con una solidez fantástica que nos descubre de pronto que vivimos en la imaginación, Fernández Molina exhibe la mejor de sus sonrisas serias para dialogar. Nos obliga a participar con él en esa danza de objetos e ideas que tratan de ocultar un sentimentalismo que subyace en su trabajo.

Lo que ven mis ojos en el autobús
puede reducirse a lágrimas.
Parece que ha caído la lluvia.

Esta comprobación no posee ni anhela sistematismo: expresa la conexión del ser humano con un universo que soporta determinadas limitaciones, la primera de las cuales puede ser el individuo, y que el poeta redescubre —así lo entiende Carriedo en su prólogo al hablar de Fernández Molina— por encima o debajo de la realidad, eso no es aquí lo que importa. No obstante, es de la realidad de donde toma Fernández Molina sus principales preocupaciones para contrastarlas con su peculiar manera de enjuiciar en la poesía. Pero siempre imponiendo una distancia que subraya la lucidez de su oficio y, también, de su burla. Existe una curiosa e inevitable diferencia en ello. Y aunque no

la captásemos o nos negáramos a percatarnos de esa verdad que supera lo viviente, la poesía de Antonio Fernández Molina no nos permitiría olvidarlo. Esa es la mayor paradoja y la prueba de que su obra ha vencido los contornos de lo real, divino o humano.—*F. J. S.*

JUAN JOSE TELLEZ: *Medina y otras memorias,* Cuadernos del Mar, número 10; Valencia, 1981, 56 págs. (dibujos de Juan G. Macías, prólogo de Fernando Quiñones).

Juan José Téllez ha escrito un poemario en el que, a pesar de ceñirse estrictamente a preocupaciones vinculadas a la personalidad de Andalucía, la universalidad le gana la partida. O se la gana Andalucía. Y esa es la forma en que únicamente era posible este cantar los recuerdos, vivencias y ensueños de esa tierra en la que poetas, poesía y paisaje se confunden. Estos son los principales motivos —ajenos en sí a los versos de Juan José Téllez— por los que apenas se admite la posibilidad de que éste sea un trabajo de rememoración. Los poemas nos entregan una ilusión que se expresa echando mano de todo tipo de referencias que, en algunos casos, no reciben de modo íntegro la corriente idealista e historicista con que Téllez rodea su visión de Medina, la envuelve y la quiere.

Esto posiblemente sea debido a la facilidad con que el poeta logra reavivar sus imágenes sobre el papel y su objetivo de escribir; insiste Téllez en la búsqueda de otros poetas, y es así como se dibuja en su *Medina y otras memorias* una estampa de todo lo que sugiere, de primera intención, una profunda referencia a Oriente. Los versos caracterizan un paisaje sentimental, una variedad que habla de la mujer, de las ciudades, de la vida, de esos tonos de muerte definidos por un ámbito que afecta toda la existencia y la retrata. Téllez se centra en este caso en la figura de Juda-Ha-Levi para significar con acierto una situación que tiene poco que ver con esa definición con que España toda se convierte para algunas en lugar de paso. Las múltiples culturas que han atravesado la Península no impiden que numerosas ideas hayan arraigado con firmeza en su suelo y en sus gentes, y que cobren en tiempos favorables la vigencia que les negó la persecución, la incomprensión, la ignorancia o el miedo. O el olvido que Téllez proclama en sus versos para negarlo, para abandonarlo y tener la oportunidad de recrearse en su ilusión, en la añoranza de un tiempo pasado que, sin ser mejor, fuera acaso más hermoso por ser parte ya de una leyenda musulmana.

En su prólogo, «Puerta de la marea» lo llama, Fernando Quiñones se acerca a la persona y a una circunstancia: el auge de una poesía que retorna a sus señas de identidad, que quiere vivir con la conciencia tranquila sin caer en errores terribles —de nuevo el olvido, como consecuencia lógica de las inquietudes de Juan José Téllez— como despreciar por acción u omisión literarias ese punto de partida que pervive como algo más que recuerdo. En Riosalido, Jiménez Losantos, Quiñones y Grande, lo árabe; en Celaya, lo ibérico... Todas ellas formas de apreciar una verdad que no puede ser simple añoranza o pasado, por ser vida. Y esto es acaso lo más importante de esas memorias de Juan José Téllez: lo que late aún en nosotros de esa marea que arrastra la Historia o el descuido.—*F. J. S.*

RUDOLFO ALONSO: *Cien poemas escogidos (1952-1977),* Fundación Argentina para la Poesía, Buenos Aires, 1980, 79 págs.

El tono íntimo de la poesía de Rudolfo Alonso ha roto la distancia entre el autor, el ser humano y los objetos de su visión serena, que va exponiendo con rebeldía frente a una situación incómoda: la indiferencia, el desamor, el imperio de lo pequeño —o bajo—, de lo amargo, y que, como Arlt en la novela, tiende a descubrir para eliminarlo. A pesar de ello es un combate desigual, porque en tanto las sensaciones se apropian de las voluntades y los gustos, los deseos, las ilusiones, las palabras tienen necesidad de un encantamiento que les aporte una consistencia agresiva que respete con todo su ser. En este sentido, en cuanto Alonso se ha percatado de ello, aboga en estos poemas por una libertad que no nos indisponga con los bienes más próximos y preciados de alrededor, del pensamiento, de lo maquinal, de los actos insignificantes que mueven los resortes de un universo desconocido. Y es éste, por tanto, el camino en que se ha desarrollado su trabajo en este cuarto de siglo concentrado en estas páginas como voces preparadas para esa lucha purificadora que tiene en la poesía su mejor arma y, del mismo modo, su réplica más cruel. Cierto; la poesía nos libera de la indiferencia. Pero de modo similar nos acerca —y esto en Orwell es una afirmación tajante— a nuestros mayores enemigos.

Por ello tal vez sea terrible la forma en que Alonso tiene esperanza, una llaga que no le da trabajo, pacífica, que concentra el silencio en las palabras para que éstas descansen en la autenticidad bondadosa con que nos hablan del amor, de amar.

Pero es también la desnudez el otro principio afirmado en la obra de Alonso. La desnudez de lo que le inspira, y que conocemos como efecto de un mundo que carece de sentido, porque ha sido suplantado por los designios de esa aceptada crueldad de las máquinas y la indiferencia de los individuos al rendirse a su imperio. No es la poesía de Alonso una manifestación de crítica, porque no le interesa otra cosa que expresarse con la libertad de la desnudez del amor. Todos sus poemas, que a pesar del tiempo tienen un mismo sello, una idéntica referencia, una homogeneidad que se opone al uniformismo no menos mecánico que el del odio, retornan al amor.

Rudolfo Alonso cree que la búsqueda y la desesperación del ser humano es el amor. Y quizá no se equivoque; mientras tanto, no intenta comprenderlo; lo acepta. Y eso es mucho, siendo suficiente.—*F. J. S.*

JOAQUIN LEON: *Anunciación de ayer, memoria de mañana,* Editorial Molinos de Agua, Madrid, 1981, 106 págs.

En *Anunciación de ayer, memoria de mañana,* Joaquín León nos habla de una curiosa evolución que se manifiesta antes que nada con los efectos de su pensamiento, de su reflexión. La primera parte, «El hombre», recoge la consciencia del ser humano ante sí mismo, pero no como nos señala el viejo esquema de infancia, adolescencia, madurez, vejez y muerte. La muerte es sólo una sombra en esta larga ruta desconcertante que denominamos con excesiva facilidad «vida». La vida representa una causa. Y a ella se encamina la libertad del hombre. Los motivos de esta primera parte recogen esa percepción y la desarrollan profundamente, seriamente, en el sentimiento, en la rebeldía.

El segundo capítulo es «El verbo», la palabra con que nos comunicamos, la expresión. La palabra es la búsqueda de la verdad en Joaquín León, en los poetas, en una generación de hombres que sufrieron la poesía, y que quizá sean los mismos que hacen decir a María Zambrano, así nos lo recuerda Julia Castillo, que la escritura está emparentada con la muerte: León Felipe, Antonio, Miguel, Federico. Ello da paso a un tercer punto, en el que es Dios, «lo que no entiendo», el centro de una larga reflexión también familiar, que indaga en la conciencia y en lo que se va configurando a medida que avanzamos en una dura crítica que afirma una voluntad de libertad y de ilusión.

No es razonable
que unas luces inútiles alumbren
en el vacío interminablemente.

Desde aquí, la muerte, ese tema eterno de toda la poesía y de la formación de tantos poetas españoles, por ir ligados a su vertiginosa y trágica carrera, y que, mediante la poesía de Joaquín León, comprendemos como culpable de una gran orfandad que se ha tratado de rellenar con un gran aparato de milagrería, de divinidades falsas, de engañosa religiosidad. En el extremo contrario del panorama, la poesía de Joaquín León se expande en el ser humano, a pesar de la muerte. Pero es en la realidad donde topamos con ella, con esa manera de ceder a sus exigencias y de permitir que nos esclavice. Y es en este punto suspenso al que llega León:

Lo vivo es doloroso
nos salva lo perpetuo
lo que todos portamos de inmortales

donde debe nacer la evolución. Esa es la fe del poeta: ir más allá de la humanidad repetitiva que hunde los hombros ante la visita inesperada antes de tiempo, antes —precisamente— de crecer.—*F. J. S. (Pañería, 38, 2.° MADRID-17).*

ENTRELINEAS

ISIDORO BLAISTEN: *Cerrado por melancolía.* Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981, 201 págs.

Aunque éste no sea el mejor libro de Blaisten y muestre algunos indicios de reiteración o desconcierto, el autor sigue militando en la primera fila de la cuentística argentina, lo cual no es poco decir. Su manera está fraguada en *La salvación* y *La felicidad,* entre 1969 y 1972 (libros antologados y completados en *Dublín al sur). El mago* es un divertimento y un ejercicio para mantener los dedos en forma. *Cerrado por melancolía* es un recuento y un haz de miradas hacia ciertas salidas de la obra, acaso señaladas en el título: cerrar por melancolía una etapa y empujar hacia adelante en inciertas direcciones. Al margen del texto, el éxito de público obtenido es un dato rescatable, teniendo

en cuenta la crisis del mercado argentino y la lentitud con que el país de Blaisten reconoce a algunos de sus mejores nombres.

He aquí las virtudes conocidas de Blaisten: su sentido de la «escena» narrativa, su manejo del costumbrismo, su elaboración de lo coloquial, su habilidad para ver ambientes levemente marginales y de baja clase media —sus fronteras confusas, sus rechazos y fascinaciones mutuas—, su escarnio cariñoso de alguna cultura de masas —la historieta, el cine del *star system,* las letras de tango, los guiones televisivos traducidos del inglés en Centroamérica—, la sutil introducción de temas límites, con la muerte en primer (o último) término.

La mejor pieza es la que da nombre al libro, y se ubica entre las más logradas del autor. Es una reflexión de irónica tristeza sobre el fin de una vida y de una época, simbolizadas en una librería a la que ya nadie va y que se «cerrará por melancolía». En clave simbólica —como debe ser— es una imagen de la Argentina en estas décadas, el final de los fantasmas, delirios y formas semiculturales de la clase media porteña.

Ultima empresa puede parecer un cuento de Blaisten ya leído. *Y vendrá la muerte y tendrá tus ojos* y *El total* atestiguan, una vez más, la devoción del autor a ciertos procedimientos de Joyce. *¿El sol, señor Beltrán?* tal vez ganaría con menos texto. *Adriana subiendo la escalera* y *A mí nunca me dejaban hablar* son dos buenos ejemplos del cuento-escena, con un hábil manejo de lo fragmentario y lo ambiguo.

La colección confirma el perfil narrativo de Blaisten y genera una expectativa fundada acerca de sus próximas andanzas.—*B. M.*

ANA MARIA TORRES: *¿Qué le hicieron?,* prólogo de Juan José Hernández, Ediciones Agón, Buenos Aires, 1981, 135 págs.

Un primer libro, como estos cuentos de Torres, generalmente sirve para recontar influencias. Las más importantes son las inconscientes, y no faltan las de escritores no leídos. Torres se mueve en el mundo de lo cotidiano, entendido, en general, como la vida de familia de la pequeña burguesía de Buenos Aires (hay una incursión al lumpen que parece aislada), desde la perspectiva de la mujer casada, tenuemente cómoda y, por lo mismo, hastiada de la prisión matrimonial.

En este fondo tedioso e idílico irrumpe lo siniestro: la casa es invadida por desconocidos, destruida por las visitas, devorada —ella y sus habitantes— por animales domésticos. He aquí al Cortázar de *Casa*

tomada: sabemos que el cortazarismo es epidémico y, a la vez, que el escritor de *El perseguidor* es un maestro.

Hay también situaciones límite: un medio de transporte del que nadie puede bajar, un ascensor del que no se puede salir, una ciudad cuyos habitantes se convierten en monstruos y la narradora en una flor monstruosa. Los objetos están hechizados y no responden a sus propietarios; los niños sacrifican a sus padres después de haber sido sacrificados por ellos; la modistilla destroza el vestido de baile, que es el símbolo de su servilismo y, al mismo tiempo, su obra maestra.

Es el momento de encontrar otro aire de familia, esta vez con una de las mejores y aún no jerarquizada cuentistas argentinas: Silvina Ocampo. De ella tiene Torres la visión de la niña terrible convertida defectuosamente en señora seria; de la vida cotidiana como una ceremonia cruel que disimula sus maldades con buenas maneras; del amor como una suerte de hambre que devora al otro hasta convertirlo en un recuerdo alimenticio. También el descuido y la desprolijidad de Silvina, su distracción a la hora de seleccionar.

Como los dos ejemplos citados, Torres es una narradora: tiene sentido del detalle, atmósfera, eso que los críticos antiguos llamaban *carácter* y cierto descuido que puede ser de elegancia *naïve*. Desde luego, entre el aduanero Rousseau y Juan Eichler nada hay menos ingenuo que el arte *naïf*.—*B. M.*

JORGE GARCIA SABAL: *Figura de baile,* Editorial Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1981, 62 págs.

Ante todo, estamos ante un poemario confidencial, que narra la añoranza de lo perdido —una casa, un amor—, un tránsito en duelo que amenaza con no cumplirse y transformarse en melancolía. La confidencia está acreditada, además, por las dedicatorias personales que el lector encuentra a cada paso. Son versos para ser recibidos por determinados lectores.

La soledad como abandono, el paso del tiempo como depredación, la indecisa busca de la culpa ante la desdicha, la memoria consoladora, pero implacable, son los giros que gobiernan estos pasos de baile.

Tal vez lo mejor del libro sea la tensión hacia el futuro en que la vida, a partir del cuerpo, se niega a terminar y da un salto por encima del duelo (salto que también es coreográfico, si se quiere). Véase este *Llamado:*

Extenderás fielmente tu cuerpo sobre la hierba.
Frotarás la boca con una piedra
hasta que ardan los labios y no desees (o no quieras)
pronunciar la palabra, aquel nombre.
Luego, alzando un gesto duro hacia la noche,
comprobarás que no mueres.

B. M.

CESAR AIRA: *Ema, la cautiva,* Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981, 234 págs.

El autor (nacido en Coronel Pringles en 1949) inicia su carrera de escritor édito con esta novela, que, según declara en la *contraportada* o *portada en contra,* se propone ser una «historia gótica simplificada», a la manera de las novelas inglesas que está habituado a traducir. Y más: Ema, la protagonista, siente la pasión de la indiferencia, el ansia de no distinguir, de no discriminar.

Ambientada en tiempos de la Conquista del Desierto (comienzos de la segunda mitad del XIX) en el sur de Buenos Aires, la narración vacila entre informaciones muy puntuales sobre la vida de indígenas, colonos y militares y datos que sólo valen como conjetura y como signo, si acaso, de que lo histórico está tomado como excusa para una meditación existencial. Algo de la solución impuesta por Antonio di Benedetto en *Zama.*

La indiferencia y el inicio en las letras conspiran contra el libro. Es difícil hacer una novela con la indiferencia como centro, pues lo inexcusable en una novela es el desarrollo, que implica una gradación. Aira intenta sostener el indiferentismo del personaje como una declaración de principios:

> Ema había comprendido que su vida estaba destinada a desenvolverse en la extrañeza por el solo hecho de haber nacido en aquel siglo. Casi una niña aún, sola en el mundo excepto por su bebé, se veía expulsada a una frontera expuesta y vaga. La época exigía una completa calma, los humanos debían volverse tan impasibles como los animales (páginas 72/3).

En los hechos narrativos esta impasibilidad se traduce en un predominio de lo descriptivo, la inmovilidad y los tiempos muertos, elementos que si, en sí mismos, son legítimos en una novela, merecen un tratamiento compensado con los otros.

Ema la cautiva es, evidentemente, un libro inicial, que anda con tiento apoyado en tópicos y con un lenguaje inseguro que apela al en-

golamiento y a un diálogo duro, sin situaciones, como manera de apoyo externo. Revela a un escritor laborioso que trata de encontrar una vía narrativa. Esta novela no lo es, pero, por lo mismo, se constituye en un momento necesario para atravesarla y seguir adelante.—*B. M.*

MARTIN MICHARVEGAS: *La palabra es un hecho,* prólogo de José Hierro, Proletras Latinoamericanas, Madrid, 1980, 127 págs.

Reúne el volumen poemas y canciones compuestos por Micharvegas entre 1960 y 1975. Toda una época: la generación literaria del sesenta en Argentina y su terminación extrapoética con la guerrilla, la masacre y la dispersión. La historia pone un punto (¿final?) de silencio a tanta palabra, la de *Por el puente de la palabra, Las horas libres, La canción de estos días, Décadas, Canciones, El día de mañana* y *Semifinal.*

Micharvegas se integra en las líneas de la poesía argentina de su época, a saber: algún resabio surrealista convertido en fórmula, un contacto con el habla de Buenos Aires, un deliberado prosaísmo, un toque de «realismo» (la poesía del paisaje, de la impresión callejera), la participación en el movimiento de jerarquización literaria de la canción, eventualmente de protesta.

La identificación con lo cotidiano, su rechazo y la búsqueda del extrañamiento fuera de él, por ejemplo, vienen de cierto surrealismo:

... llevamos la misma ropa todos los días,
estamos enterrados bajo la misma cosa todos los días.

La canción de protesta se encierra en esta fórmula:

Cantar es haber elegido un arma corta.
Cantar es haber elegido un arma al fin

(aunque el propio poeta nos aclare que son armas de fogueo).

Y, si el poeta es vate, o sea previsor (pre-visor), puede decir en la Argentina de los setenta:

El día de mañana
que parece que vendrá feliz,
que parece que vendrá cantando,
está horriblemente muerto,
desfigurado.

Arma que estalla en bengala, protesta que se queda sin palabras, lenguaje víctima de una circunstancia tremenda y que se vuelve dócil, tremendista, esta poesía documenta un instante prolongado y aun acaso inacabado de la historia argentina.—*B. M.*

UMBERTO ECO: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo,* traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981, 330 págs.

Retomando uno de los tópicos de *Obra abierta* (1962), Eco desarrolla en este libro el tema de la libertad del lector y la apertura de todo texto, que resulta, en último análisis, de una cooperación entre el supuesto autor y el destinatario. El problema planteado es la conciliación entre la libertad de lectura y el posible contenido objetivo del texto, que remite a sus estructuras.

Para resolver la antinomia, Eco propone considerar al lector como un elemento propuesto por el texto mismo, una suerte de actante textual. En él operan sus conocimientos de ciertos códigos (su competencia dentro del saber total que podría llamarse enciclopedia o sistema de códigos), los textos a los que el texto señala o con los cuales se conecta (la intertextualidad), los huecos del texto (lo que el texto no dice, pero promete o supone), todo ello con límites que fijaría el «mundo posible textual» de Petöfi, que ya preocupaba a Borges y del que se ocupó, de algún modo, Leibniz.

El lector es el que actualiza los códigos, el que trae el sistema al acto. Por ello, nunca dos lecturas son idénticas, pues intervienen factores de circunstancia y lenguajes no explicitados en el texto (incluidos los errores de lectura y las aberraciones hermenéuticas) que integran lo que Eco llama *cotexto* (puesta en acto del texto y el contexto).

El libro está formado por ensayos independientes, en que un examen del denso Peirce se yuxtapone a estas consideraciones teóricas y a una minuciosa descripción de los elementos que intervienen en la textualidad narrativa. Aquí, Eco se pone farragoso, pedante y gratuitamente complejo, pues los ejemplos de lectura que propone son exiguamente analíticos ante tal aparato metodológico.

El texto respira el sutil y enrarecido clima de la teoría literaria de los años sesenta: una superfetación teórica, una tendencia a la jerga, una ponderación inteligente de los valores tradicionalmente considerados de mera forma o proceso, un desequilibrio entre lo propuesto y lo puesto.—*B. M.*

PEDRO RIBAS: *La introducción del marxismo en España (1869-1939). Ensayo bibliográfico,* Ediciones De la Torre, Madrid, 1981, 235 págs.

El destino dramático, no exento de largos episodios sangrientos, de la lucha social e ideológica en España ha dificultado una plácida investigación de fuentes sobre la evolución del pensamiento de izquierda en el país. Lo recuerda Ribas en el prólogo, al evocar la década de 1960, donde, simultáneamente, se concentran los estudios sobre la historia sindical de la clase obrera y sus vertientes ideológicas.

Gracias a un rastreo por bibliotecas y archivos españoles y europeos, Ribas ha podido sistematizar una bibliografía amplia, clasificada por autores, editoriales y años de edición.

Para situarla en el tiempo y en la historia del movimiento socialista, el autor hace una síntesis previa en que recuerda el inicio del movimiento sindical español, con la llegada del anarquismo, la penetración de la Internacional, la estancia de Paul Lafargue en España como fugitivo de la Comuna, en el sexenio; luego, la diversificación del movimiento obrero en tendencias libertarias (de dominante bakuninista), socialdemócratas y leninistas.

El mayor desarrollo relativo del PSOE hace que las fuentes principales del pensamiento socialista, como en otros incisos de la vida intelectual española, sean francesas (Lafargue, Guesde, Deville, Jaurès, etcétera). El traslado de fuentes alemanas directas es relativamente tardío, y Marx, con *El Capital,* sólo llega a principios de siglo con la traducción directa y trunca del argentino Juan Bautista Justo, uno de los fundadores del socialismo sudamericano. Cabe anotar la hegemonía de una visión biologista y positivista del marxismo, sólo rota en 1922 por Lukács con su *Historia y conciencia de clase.* Pero la dificultosa circulación de este libro no pasa por España, donde la variante leninista tampoco genera una nueva epistemología del marxismo como teoría de la sociedad.

El libro es un valioso instrumento de trabajo para los que intenten una aproximación a los temas reseñados, aunque, como el autor lo aclara, tiene lagunas de consulta acerca de los materiales editados en América y que, en determinados momentos, tuvieron gran importancia bibliográfica y circulación en España, así como a la inversa. De todas maneras, no siendo el objeto específico del trabajo, queda para pesquisas futuras.—*B. M.*

JESUS JAREÑO LOPEZ: *El affaire Dreyfus en España (1894-1906)*, Editorial Godoy, Murcia, 1981, 328 págs.

Aunque el armazón exterior de este libro es una antología, dotada de un par de textos del recopilador y de una cronología de sucesos referidos, la calidad del material acumulado lo convierte en algo más que una selección de artículos sobre el asunto Dreyfus conforme fue referido por la prensa española de la época.

En principio, se pueden leer las alternativas y los protocolos más importantes del *affaire,* porque fueron copiados en los periódicos españoles. Esto hace de la antología una narración. Luego —y es lo más importante—, se puede advertir que el *affaire* fue tomado como argumento para ocuparse de asuntos españoles que ocurrían paralelamente y que tenían una similitud temática muy sugestiva: el Desastre colonial de 1898 y el cuestionamiento de la casta militar; el frenazo a los intentos pretorianos del partido polaviejista; la crisis de la semidemocracia oligárquica del canovismo, similar a la de la corrompida república francesa; la represión arbitraria a Dreyfus, comparable a los condenados del Montjuich; la dependencia del pensamiento reaccionario español del francés; el amor al *beau geste* del intelectual que enfrenta al poder y que algunos jóvenes del 98 admiraban en Zola.

A juzgar por las fuentes compulsadas, la inmensa mayoría de la prensa española, desde el *A B C* hasta los papeles anarquistas, fue crítica frente al antisemitismo explosivo del asunto Dreyfus. Sólo apoyaron la persecución los órganos ultramontanos como *El Siglo Futuro, La Lectura Popular* (de Murcia) y *La Señal de la Victoria* (de Valencia). Es curioso, aunque no ilógico, comprobar cómo el pensamiento reaccionario repite su discurso a casi un siglo de distancia, y cómo ciertos aspectos de la época (los límites del poder militar, por ejemplo) parecen de hoy. Un espléndido artículo del mejor Unamuno podría estar escrito pasado mañana.

Los nombres se reiteran: el más frecuente es el de Luis Bonafoux, aunque también aportan Enrique Gómez Carrillo, Azorín (todavía José Martínez Ruiz), Unamuno, Baroja, Eduardo Marquina, Alejandro Lerroux, José Santos Chocano, el joven Maeztu, Blasco Ibáñez, Federico Urales, José Canalejas, por los dreyfusistas, y Carlos Duquedene y José Juárez Vicéns, por los otros. Interesante es comprobar cómo la Pardo Bazán trata de quitar carácter político al problema, el clamoroso silencio del gárrulo Emilio Castelar y el escaso eco habido entre los escritores españoles por el proceso y condena de Zola.

Señaladas las virtudes del texto, cabría pedir, para una segunda edición: una breve caracterización de los periódicos citados, sobre todo

en cuanto a su sesgo ideológico; y un esclarecimiento —dentro de lo posible— de los seudónimos e iniciales, sobre todo importantes en los órganos vinculados al Ejército español.—*B. M.*

NESTOR A. BRAUNSTEIN y otros: *A medio siglo de «El malestar en la cultura», de Sigmund Freud,* Siglo XXI, Méjico, 1981, 341 páginas.

En 1980 se cumplieron los cincuenta años de *El malestar en la cultura,* de Freud (¿por qué no traducir *Unbehagen* por «incomodidad»?). A la vez, cumplía esos mismos años *Freud als Kulturkritiker,* donde Theodor Reik intenta uno de los primeros esbozos de una posible sociología freudiana.

Para celebrar estas constancias, Siglo XXI y la Fundación Mexicana de Asistencia Psicoterapéutica organizaron unas sesiones a modo de mesa redonda en que Freud, Reik y algunos otros contemporáneos nuestros debatieron la actualidad de aquel texto.

El malestar (junto con *El futuro de una ilusión)* es el texto más utilizado por quienes han rescatado en Freud una crítica a la sociedad en general y a la antropología del hombre culto como animal enfermo, en particular. El texto dispara en varias direcciones, todas ellas más que sugestivas: una relectura de la propia obra freudiana (sobre todo en cuanto a la frontera entre lo normal y lo patológico, y en cuanto a una filosofía freudiana de la historia), una metafísica de los instintos, una caracterización antropológica a partir del par neurosis-cultura, una revisión y ajuste de cuentas del humanismo clásico. Todo ello hace que su vigencia preocupe a los psicoanalistas, los sociólogos, los historiadores y, en general, a todos los que creen en la fecundidad del psicoanálisis aplicado.

El volumen, en su eclecticismo, sirve perfectamente para acreditar el interés diversificado que Freud sigue suscitando: junto a los líderes del neolacanismo latinoamericano, Frida Saal y Néstor Braunstein, aportan Carlos Castilla del Pino y León Rozitschner, que intentan una conciliación epistemológica de marxismo y freudismo. Agustín Aparicio completa el tándem Braunstein-Saal y Juan Carlos Pla insiste sobre un eje freudiano insoslayable: la interpretación de los sueños como base de la teoría psicoanalítica. Ultimos, pero no menores, Freud y Reik son transcriptos en los textos antes reseñados.

El trabajo es el primero de una serie que, bajo el mismo auspicio institucional y con similares directivas, seguirá apareciendo anualmente, siendo el próximo tema nucleante *El lenguaje y el inconsciente freudiano.—BLAS MATAMORO (Ocaña, 209. MADRID-24).*

EN POCAS LINEAS

LUIS SOLER CAÑAS: *La generación poética del 40*. Ed. Culturales Argentinas, Buenos Aires, Argentina, 1981.

Numerosas revistas que recogieron sus primeros poemas, una docena de antologías, una bibliografía copiosa, la actitud maleable de sus componentes para integrarse en los cuadros de la cultura oficial y hasta una polémica postura de enfrentamiento y rechazo por parte de los escritores surgidos alrededor de 1960 —además de varios poemas memorables—, han permitido a la denominada «generación del 40» una notoriedad que persiste a más de cuatro décadas de su advenimiento, como lo demuestra la publicación de este libro.

A diez años de la caída de Hipólito Yrigoyen, ocurrida el 6 de septiembre de 1930, mientras la Argentina se debatía en una de las peores crisis de su historia, sólo superada por la actual, los jóvenes poetas se recogían a evocar la niñez perdida, lamentarse por el paso del tiempo, la soledad, la muerte o la descripción exterior de la llanura, mientras el bajo costo permitía multiplicar sus libros y revistas.

De aquel nutrido grupo inicial existen varios nombres que a lo largo de los años afirmaron su poesía con una labor sólida y perdurable: Enrique Molina, Olga Orozco, César Fernández Moreno, León Benarós, José María Castiñeira de Dios, Miguel D. Etchebarne, Mario Jorge de Lellis, Jorge Calvetti, para citar unos pocos y cuya sola mención justificaría a los defensores de esta promoción, caracterizada en sus comienzos por un tono marcadamente elegíaco, una tendencia predominantemente introspectiva (escapista, para sus críticos) y por un casi generalizado divorcio de la realidad de su país y de los sucesos del mundo; mundo que —por otra parte— acababa de salir de la guerra civil española y se encontraba en plena guerra mundial.

Como señaló el crítico Arturo Cambours Ocampo (*El problema de las generaciones literarias,* Buenos Aires, 1963), dos son las principales vertientes que dan la tónica cuarentista: la unidad neo-romántica: elegíaca, de corte metafísico, desarraigada, nostálgica, y la unidad de vanguardia, heredera de las consignas ultraístas, surrealistas y creacionistas. Unos cuidaron esencialmente la forma, utilizaron palabras aprioristicamente poéticas y con frecuencia se acercaron a cierto telurismo; otros trataron de experimentar con vocablos nunca antes reunidos, buscaron la metáfora exótica o eligieron el camino de lo mágico, lo onírico y lo sobrenatural. Las influencias fueron múltiples y compartidas: Pablo Neruda, Lubicz Milosz, Rainer María Rilke, Luis Cernuda, y entre los

argentinos, en especial Ricardo Molinari, y en segundo término Carlos Mastronardi, con pizcas de Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones. Algunos vanguardistas recogieron también influjos de sus lecturas de los surrealistas franceses, en especial André Breton y René Char.

Como era de esperar, de aquel grupo inicial de la generación del cuarenta, los autores más notorios fueron aquellos que lograron estructurar una obra capaz de superar los postulados y tics de aquel primer momento. Ya internándose en la experiencia surrealista (Enrique Molina), atreviéndose a los riesgos del coloquialismo (César Fernández Moreno), ejercitando el revisionismo histórico en el marco de un riguroso formalismo (León Benarós), buscando bases poéticas en la cotidianeidad y el compromiso político (Mario Jorge de Lellis), eligiendo la vena religiosa y populista (Castiñeira de Dios) o recurriendo a una temática emparentada con el tango (Miguel D. Etchebarne).

Francisco Urondo *(Veinte años de poesía argentina,* Buenos Aires, 1968) fue contundente en su juicio sobre los cuarentistas: «Eran antiguos desde sus comienzos. Tenían, en suma, todas las condiciones para ser oficialistas, para vivir en paz con su época, conformes con sus destinos». Esto hace pensar —continúa— si esa «generación no habrá sido producto de una fantasía del oficialismo —legal y clandestino—, ávido de prolongarse, más que una realidad. Aunque esta conjetura no fuera totalmente cierta, explicaría la inconsistencia del grupo, su diversidad caótica, su falta de coherencia». Y agrega que sus poemas elegíacos le parecen «lavados, tediosos». Para Urondo, la del cuarenta fue una generación que entre rugir y suspirar, «eligió el suspiro», afirmó.

Carlos Giordano *(El 40,* Buenos Aires, 1969) sostiene que la actitud fundamental de la promoción significa «una huida de lo real, una forma de ilusionismo, y nunca una tentativa de captación, comprensión o solución de los concretos problemas de la realidad».

Eduardo Romano es el crítico más virulento; en un artículo publicado en 1966 en *Cuadernos de Poesía* («¿Qué es eso de una generación del 40?»), luego recogido en el citado *El 40,* del que es coautor junto con Giordano y Horacio Jorge Becco, define: «Los poetas del cuarenta fueron la transcripción literaria de la mala conciencia burguesa que, abjurando de la tradición yrigoyenista, se rindió al capital foráneo y a la oligarquía latifundista». Contra las opiniones que aseguran que la generación se hizo introspectiva a causa de los graves hechos que ocurrían en el mundo, Romano insiste: «Yo creo que sintieron y comprendieron lo que ocurría; porque lo entendieron es que se replegaron en la vacuidad vocinglera de un aparato retórico. No huyeron de la realidad en su conjunto, sino del peligro que entrañaba aceptarse en ella como lo que eran. Más urgente que el de la realidad, era para ellos

el problema de reubicarse en los viejos esquemas de la Argentina pastoril mediante una poesía convencional».

Sin embargo, y pese a estas críticas, existe —es indudable— una presencia concreta, y sus obras, como realización y como síntoma, no pueden ser eludidas al analizar la poesía argentina. Como realización, porque algunos de los mejores poemas de aquel país han sido escritos por hombres que de una forma u otra han estado ligados al cuarentismo, ya fuera por sus orígenes, por cronología o por afinidades; y como síntoma, porque el análisis de muchos de esos trabajos desde la perspectiva socio-política argentina (que no se agota con el trabajo de Romano, adelantado, por otra parte, en muchos aspectos) ha de brindar líneas, pistas y motivaciones de una política cultural que algunos historiadores afirman se inicia con la derrota de Juan Manuel de Rosas en Caseros y continúa inalterable hasta hoy, sólo diferenciada por los matices de adecuación a nuevas pautas de vida, pero que no hacen a la estructura de fondo.

La antología preparada por Luis Soler Cañas, uno de los mayores eruditos en literatura popular, historiador, lunfardólogo y agudo crítico (autor, entre otros libros, de *San Martín, Rosas y la falsificación de la historia; Gauchos, negros y compadres en el cancionero de la Federación; Orígenes de la literatura lunfarda),* brinda —ya en este primer tomo— la muestra más amplia y objetiva de la poesía cuarentista. Trata de colocarse en una posición de equidistancia que le permite recoger alabanzas y objeciones sin tomar partido. Esa objetividad está presente también en la selección de poemas, que incluye —de acuerdo a su extensión— cinco o seis de cada autor, con una bibliografía actualizada.

Con buen criterio, Soler Cañas no se ha ceñido a aquellos trabajos escritos en el momento de la explosión generacional, lo que hubiese brindado a los críticos un panorama adecuado a las primitivas tesis sobre el núcleo cuarentista, pero hubiera eludido casi siempre lo mejor de cada poeta. «Quise abarcar un lapso mayor (más precisamente hasta diciembre de 1974): me pareció importante poder compulsar de alguna manera la evolución de los poetas o la variedad de su mundo lírico, que a veces ofrece, sucesiva o simultáneamente, varias vertientes.» Esta elección ha permitido cobijar varios poemas notables y hasta entrever la voz definitiva, madura, de cada autor. Al respecto, Soler Cañas anota: «Los poetas del 40, a quienes tanto se les reprocha haber permanecido al margen de la realidad (aludiendo inequívocamente al grupo neorromántico, aunque tampoco los de filiación social se salvan del reparo), parecen ir sintiendo cada vez con mayor intensidad el influjo, la presión del contorno humano y colectivo. En este sentido —aunque no en todos—,

se acercan bastante a idéntica postura de poetas y generaciones posteriores».

La «muestra documental», como la denomina el antólogo, ha sido dividida en tres secciones: la primera agrupa a poetas que por su edad pueden estimarse como nexos con generaciones anteriores a la del 40 o que se dieron a conocer como tales en los años del florecimiento de esta última (por ejemplo: Vicente Barbieri, Marcos Fingerit, Arturo Horacio Ghida, Alfredo Martínez Howard, Amaro Villanueva, Antonio Porchia). En la segunda figuran poetas que sin ninguna clase de dudas pertenecen al 40, y en la tercera aparecen aquellos que se inician dentro de la etapa generacional de 1940, pero que al mismo tiempo pueden considerarse como figuras de transición hacia la promoción del 50, en la cual los ubican varios autores.

El volumen incluye los principales manifiestos y editoriales de las revistas literarias de la promoción, en las que se pueden entresacar las definiciones éticas y estéticas que regían aquel momento poético. Paradójicamente, si se toman en cuentas reproches y críticas, el editorial de la revista *Canto*, considerada unánimemente el punto de partida de la generación, explicaba: «Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poética adentrada en el corazón del hombre, bien ceñida a su alma». Acaso no fuera errado sostener que pese a todo los poetas aparecidos hacia 1940 dieron su versión de la Argentina, una traducción que tiene que ver —en parte— con la constante disociación entre intelectuales y país real que recorre la historia cultural (y la otra, como diría Borges) desde los orígenes de la nacionalidad.—*H. S.*

JUAN SANCHEZ PELAEZ: *Por cuál causa o nostalgia.* Ed. Fundarte, Caracas, Venezuela, 1981.

Ajeno al circuito de la promoción y a los inciensos que rodean a algunos nombres de la poesía latinoamericana, el de Juan Sánchez Peláez cada día se solidifica más entre esa suerte de secta homeopática conformada por los tenaces lectores de versos, especie cuya extinción se viene anunciando por los agoreros desde hace más de un siglo y que, sin embargo, se mantiene viva y renovada.

Iniciado junto al grupo chileno «La Mandrágora», que se caracterizó por un surrealismo radical, Sánchez Peláez publicó su primer libro *(Elena y los elementos)* en 1951. A ese título le siguieron *Animal de costumbre* (1959), *Filiación oscura* (1966), *Rasgos comunes* (1975) y la antología *Un día sea.* Hasta ahora el análisis más detallado de su obra lo ha

realizado el colombiano Juan Gustavo Cobo Borda en la revista *Eco* (número 228, de octubre de 1980), existiendo también trabajos más breves de Raúl Gustavo Aguirre, Humberto Díaz Casanueva y Octavio Armand.

A pesar de que los poemas que conforman este libro son unitarios, pueden considerarse como partes inseparables de un conjunto caracterizado por la necesidad de encontrar en la palabra la fuente del conocimiento, la explicación precisa de los vaivenes de la vida («escaleras arriba y abajo / me lleva una lágrima / entonces encuentro esta blanca ventana / le pongo el índice y creo que / es una dama de Quebec / y vuelvo / por solitario / por mundano / para crisparme o no / y estoy / me veo / como el as de oro dando tumbos / con los mismos ojos en el universo grande y pequeño»).

La ambigüedad, la posibilidad de una doble lectura, es el común denominador de los poemas de Sánchez Peláez, como cuando escribe: «Ahora / es la hora / y arena / es mi talle / y rodeo / caprichoso / el finísimo desierto / pero ahora / es otra vez ayer / y juego a los bandidos / y con soldaditos de plomo / (aunque el campo de mi canto / no da al mar) / y con el barniz / el tinte / el calor / de un pobre grano de maíz / que muevo / con el pie / a ras de tierra / centellea».

Como una casa en la que cada puerta permitiera un nuevo deslumbramiento, la poesía de Sánchez Peláez se resiste a la lectura parcializada, a la cita fragmentaria; el libro es un todo en el que cada poema, de una manera muy sutil, abre el camino (o la puerta) del siguiente, y deja traslucir que de cada lectura surgirá una nueva perspectiva, un nuevo ángulo, una figura en el caleidoscopio, y el código que uno creyó entrever en el primer acercamiento, se descompone en imágenes sorpresivas, en las que la protagonista principal es la nostalgia, así como en otros libros lo era el deseo. Y el recuerdo se transforma entonces en una forma del conocimiento.—*H. S.*

DANIEL CHIROM: *Antología de la nueva poesía argentina.* Editores Cuatro, Buenos Aires, Argentina, 1980.

La realidad se obstina en darle la razón a las teorías de Arturo Cambours Ocampo cuando afirmó hace algunos años que la cuestión generacional reaparece en la poesía argentina sistemáticamente cada diez años y no cada quince, tal como lo establece la tesis orteguiana sobre el tema. En su libro *El problema de las generaciones literarias* (que ya he citado en este mismo número y en esta misma sección), Cambours recordaba que a partir de la generación de la revista *Martín Fierro,* que

aparece sobre 1921-22, se vienen dando grupos, promociones o generaciones poéticas revestidos de ciertos presupuestos unificadores al comienzo de cada década. Así, después de la de Borges, Marechal, Molinari, González Tuñón, apareció la denominada «Novísima generación», que publicó su infaltable antología en 1931. Los neo-románticos, surgidos a la luz con la revista *Canto,* datan de 1940. La promoción del cincuenta se hizo presente a comienzos de esa década con revistas como *Latitud 34* y *Poesía Buenos Aires,* por ejemplo. La generación del sesenta, nucleada alrededor de revistas como *El Grillo de Papel, Barrilete, Cero, La Rosa Blindada,* y que hizo eclosión entre 1959 y 1960. Hacia 1970 se produjo un tímido intento, que inventarió nombres como Guillermo Boido, Manuel Ruano, Jorge Asís, Jorge Ricardo, Ricardo Friedemberg, y dejó su huella también en alguna antología (*Los que siguen,* Buenos Aires, 1972), y ahora este conjunto heterogéneo de más de cuarenta poetas que se ha encargado de antologar Daniel Chirom, con prólogo de Raúl Gustavo Aguirre y estudio preliminar de Cristina Piña, con el cual —es seguro— no faltará el apresurado que hable de una posible «generación del ochenta».

Como no podía ser de otra manera, la muestra recoge desde voces ya formadas hasta apenas esbozos; pero el intento de recuperar, de difundir a los poetas más nuevos, es siempre meritorio.

En el conjunto se advierten líneas que oscilan desde cierto malditismo, en el que es fácil descubrir la sombra de Lautreamont y Rimbaud, hasta una poesía casi etérea, metafórica, emparentada con Jorge Guillén y otros autores españoles del 27, e incluso hay cierto parentesco con los neo-románticos del cuarenta argentino.

La influencia de mayor peso específico —en especial entre las mujeres— es la de Alejandra Pizarnik, excelente poeta recubierta por un halo misterioso debido, entre otras cosas, a su suicidio en 1971, a los treinta y seis años. En la nota introductoria, Cristina Piña menciona, entre otras tutelas evidentes, la de Jorge Luis Borges; sin embargo, su sombra, tan tupida entre los autores del sesenta, por ejemplo, apenas es perceptible ahora, al menos en los poetas publicados en esta antología. Hay, en cambio, una indiscutible tendencia a la evasión, que en unos casos se inclina por cierto tremendismo metafísico algo decimonónico, o bien por un sencillo regreso a temas y preocupaciones propias del modernismo, algo que —por otra parte— también ocurre entre una buena parcela de la nueva poesía española: los venecianos y sus herederos, por ejemplo.

Sin embargo, existe en la Argentina un tipo de poesía —subterránea tal vez— que llega a España manuscrita y que al no estar representada en el libro de Chirom, se la extraña. La unanimidad en ese aleja-

miento del contexto puede hacer pensar al desprevenido que toda la nueva poesía discurre por caminos de abstracción absolutamente intemporal. Sin embargo, a cualquier lector avisado le resultará difícil creer que mientras en el resto de Latinoamérica se practica una poesía de avanzada verbal y aun experimental, pero con los pies en la tierra, en la Argentina se haya producido una suerte de enquistamiento, casi una vuelta al pasado. Esto puede tener varias explicaciones: los muy respetables gustos del antólogo, la presencia de una sólida censura, la necesidad de evadirse de un contexto poco agradable. O, por otro lado, el lógico rechazo de toda generación literaria, que —como también ha señalado Cambours Ocampo— mientras se aleja de sus predecesores más cercanos, por un movimiento pendular se acerca en preferencia y temática a promociones anteriores, en este caso, los neo-románticos del cuarenta. Finalmente, no hay que descartar el lógico cansancio que pueden haber provocado en los jóvenes, años de un coloquialismo que en muchos libros se acercó peligrosamente a la mera conversación. De cualquier forma, resulta extraño que dentro de una notoria pluralidad formal, como la que descubre Chirom, exista tan sospechosa unanimidad temática.

Entre los nombres que pueden destacarse de acuerdo a los poemas publicados en la antología y a cierta intuición crítica para suponer el iceberg que pueda haber más allá de la superficie, deben señalarse los de Eduardo Alvarez Tuñón, Norberto Antonio, Luis Benítez, Marcos Britos, María del Carmen Colombo, José Fliguer, Alicia Genovese, Mónica Giráldez, Laura Klein, Liliana Lukin, Víctor Redondo, Mercedes Roffé, María Julia de Ruschi Crespo, Daniel Samoilovich, Nora Viater, Carlos Vladimirsky y el propio antólogo Daniel Chirom. Pero hay ausencias que sorprenden debido al indudable peso de sus obras: Jorge Boccanera *(Los espantapájaros suicidas; Música de fagot; Piernas de Victoria; Los ojos del pájaro quemado; Contraseña; Poemas del tamaño de una naranja; Noticias de una mujer cualquiera)*; José Antonio Cedrón *(Manifiesto de la sangre; Viaje hacia todos; La tierra sin segundos)*, y Adrián Desiderato *(Conejos de opio; 30 poemas escritos en invierno)*, para citar sólo los huecos más notables. De los más jóvenes todavía, por lo poco que se conoce a través de revistas, también deberían haberse incluido —si se pretendía lograr una visión más completa y abarcadora— trabajos de Javier Cófreces, Jonio González, Miguel Gaya y Roberto di Benedetto. Sin embargo, pese a estos reparos, no destacar la importancia de este libro, al que también deberá recurrirse para historiar estos difíciles años argentinos, sería pura injusticia.—*H. S.*

MIGUEL CASTILLO DIDIER: *Poetas griegos del siglo XX*. Monte Avila, Caracas, Venezuela.

Poco menos que desconocida en el ámbito de habla hispana debido a las escasísimas traducciones, la poesía griega de este siglo —salvo quizá dsede hace pocos años la de Constantino Kavafis y las de Yorgo Seferis y Odiseo Elytis (y éstos sólo a causa de sus respectivos premios Nobel)— es un territorio vedado para cualquier lector no helenista. Sin embargo, esta poesía abarca varias líneas diferenciadas y de gran riqueza, que el antólogo Miguel Castillo Didier divide en diez campos. En el primero: «Poesía y ser nacional», se destaca nítidamente la voz de Kostis Palamas, el introductor del uso de la lengua hablada en la poesía griega («Tu dolor por aquí no lo abandones. / Llévalo con cuidado maternal / donde haya vida, ensueño; a la lejanía y a la altura; / condúcelo después —y plántalo allí— / al remoto país del que nunca se habla. / En sus ojos recoge y entierra su voz. / Y si no lo soportan sus ojos y se cierran, / cierra también tus ojos y muere junto a él»). A este primer capítulo también pertenece Yorgos Themelis («Fuera de nosotros mueren los árboles que no conocimos. / Pasa el viento de bosques desaparecidos. / Mueren los animales de anonimia y los pájaros de silencio. / Los cuerpos mueren poco a poco de abandono, / junto a sus viejos vestidos en los baúles... / Mueren las manos, a las que no tocamos, de soledad. / Los sueños que no tuvimos mueren por falta de luz. / Fuera de nosotros, comienza la desolación de la muerte»). El segundo apartado, «Poesía y condición humana», está cubierto por la personalidad de Constantino Kavafis, el mayor poeta griego de este siglo, que nunca publicó un libro, pues en vida sólo dio a conocer dos folletos y no nació, vivió ni murió en Grecia: su vida y su obra se desarrollaron en el seno de la comunidad helena de Alejandría y sólo realizó cuatro breves viajes a Atenas. La selección incluye treinta y nueve poemas suyos, un número más que suficiente para acercarse a una obra en la que a pesar del cedazo que implica toda traducción, sigue latiendo un gran poeta. En el tercer capítulo, «Poesía y sentido trágico neohelénico», el exponente es Yorgos Seferis, en cuya poesía se funden un sentido trágico de la existencia contemporánea con los mitos del pasado. Pero además está en cada uno de sus versos, como una presencia, toda la historia de Grecia: su historia de siglos de dominación extranjera, masacres y luchas interminables contra el opresor («Se hunde el que levanta grandes piedras; / estas piedras las levanté cuanto pude / estas piedras las amé cuanto pude / estas piedras, mi destino. / Llegado por mi propia tierra / atormentado por mi propia camisa / condenado por mis propios dioses, estas piedras»). La sección «Deste-

llos surrealistas en Grecia» está representada por las obras de Odyseo Elytis, Niko Gatsos y Takis Sinópulos. Pero —al menos, por los trabajos incluidos en la antología— no se advierte que las teorías de André Bréton hayan dejado una huella marcada en esos poemas.

En el grupo que Castillo Didier denomina «Poesía y frustración de la generación de Mesoguerra», se percibe un tono nostálgico y desencantado, que trata de ahondar en el tema de la monotonía cotidiana y el abandono amoroso. Se recoge el excelente poema de Kosta Karyotakis «Escribiente»: «Las horas me hacían estar pálido, cuando de nuevo / me hallé doblado sobre la mesa desolada. / (Desde la ventana abierta, en la muralla del frente, / se desliza el sol y juega). / Doblando mi pecho, busco respiro / en el polvo de mis papeles. / (En la calle libre, bulle la vida dulcemente / y se escucha con mil voces). / No puedo más. / Se nublaron mis ojos y mi mente, / y sin embargo escribo todavía. / (En el florero, a mi lado, veo dos lirios luminosos, / como si hubieran brotado en una tumba)».

El tema «Poesía social y de la resistencia» ocupa un amplio espacio, con varios nombres. Son poemas duros, signados por la lucha y por la muerte, casi sin metáforas, escritos con rabia en la clandestinidad y donde —no pocas veces— el compromiso desborda a veces los marcos poéticos para transformarse en panfletos patrióticos. Riesgo que supera Niceforo Vretakos cuando escribe en su poema al regreso del destierro: «Conteniendo anhelante mi apesarado corazón, / encontré a mi casa paterna contemplando entre el follaje / como otrora, el ocaso del sol. / Rápida corre mi madre a encender el fuego. / Pero mientras brotan por la puerta sus dulces destellos, / conteniendo anhelante mi apesarado corazón, / no entro. Me siento afuera y me pongo a llorar», temática similar a la que muestra Antonio Zajaropulos: «Hoy he golpeado / la puerta de mi casa / como un extraño. / He golpeado / la puerta de mi casa, / sin atreverme a abrir y entrar. / ... / No sabían que hace ya tiempo /enterré mi corazón en una acequia. / Que por allá, / en alguna acequia, / he arrojado una cruz con mi nombre. / No sabían de la infinita, / de la pequeña, de la interminable muerte cotidiana; / de los imperceptibles / que componen una muerte / más horrible que la muerte. / Nada sabían».

Yanis Ritsos también ocupa con su obra un capítulo independiente dada la importancia de su labor en la poesía de su país en este siglo. En sus versos aparecen —como en otros compatriotas— los mitos de la antigüedad, sobrepuestos, fusionados a veces con el dolor de la ocupación o la prepotencia militarista, y en otros casos con los hechos más simples de cada día en un marco formal que por momentos parece em-

parentado con Pablo Neruda y en una línea que sus últimos veinte años se hizo marcadamente coloquial.

Nikos Katzanzakis es el último de los autores analizados y antologados que merece un capítulo ocupado íntegramente con su obra, en este caso con fragmentos de su libro mayor: *Odisea,* comparado con frecuencia —desde el terreno de la poesía— con el *Ulysses* de Joyce, donde se acumulan en un viaje sin destino, mitos, leyendas, costumbres, creencias e imágenes que arriban desde los campos más sorprendentes para edificar cada una de las veinticuatro rapsodias que lo componen.

Los últimos dos capítulos están dedicados: uno, a la poesía griega por mujeres, y el otro, a la poesía escrita en Chipre, territorio constantemente sometido a ocupaciones y guerras, la última hace menos de diez años, en 1974, cuando las tropas turcas invadieron la isla desplazando masivamente a la población de origen griego, lo que provocó un fuerte impacto en regiones de muy antigua tradición helena y que hoy son casi desiertos.

Tal vez la inclusión de algunos nombres más jóvenes, que permitieran intuir qué caminos sigue hoy la poesía griega, hubieran completado la totalidad del panorama; pero salvo esa pequeñísima objeción, el libro cumple una importante función: descubre una poética y tal vez ayude a continuar el camino creando la inquietud para nuevas traducciones, algo que —evidentemente— está haciendo falta en español.— *HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º, «B». MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

XUL Y LA DANZA DEL RATON

Son dos revistas argentinas jóvenes dedicadas de manera exclusiva a la poesía, con nombres que aparecen colaborando en ambas publicaciones y con tesis poéticas emparentadas, donde la magia no se desprende de la realidad y el cuidado por la palabra no exime de mirar con lucidez el contexto.

En el editorial del tercer número, *XUL* expresa que «reniega de adjudicarse una posición de vanguardia, no por rechazar las corrientes poéticas renovadoras, sino por las connotaciones que esta palabra encierra. *XUL* no quiere estar delante (vanguardia) ni detrás (retaguar-

dia), sino dentro. Pretender caminar adelante y, por tanto, que los demás lo sigan, además de ser falso y presuntuoso, encubre una ideología de dominación que *XUL* repudia explícitamente. Por lo demás, una revisión histórica de la actividad poética muestra que los juegos de poder entre las distintas corrientes que se pretendieron dueñas de la verdad han sido ilusorios. En poesía (en arte), mientras dure la etapa histórica, la meta está en el camino y la verdad tiene forma de discusión en la que participan quienes renuevan argumentos». Más adelante, y haciendo referencia mediante una fábula a la realidad cultural argentina, el editorial continúa:

«—¡Langostas y bicheras, todo junto! —dijo alarmado, mientras la cumbrera se derrumbaba poniendo en riesgo su vida.

Un peón sin bombachas se le arrimó.

—¡Don *Xul,* han requisao hasta el agua! —dijo—. En vista de que se ve es difícil que lo conchaben por aquí. Y dicen, por lo que se ve, que vamos quedando pocos.

Al oír el alboroto se acercó don Nasif, el turco dueño del mercadito nombrado últimamente juez de paz.

—Ustedes hablan de desolación —les recriminó—, pero Xul existe. Y no es el único.

—Sí —dijo Martín Fierro mirando hacia la partida—, en medio de las ruinas también puede crecer un xul, y eso no niega el derrumbe.»

Por suerte, los censores apenas saben leer en superficie e ignoran sutilezas de las entrelíneas, alegorías, símbolos y fábulas.

El número de *XUL* incluye poemas poco difundidos del cuentista Horacio Quiroga; dos trabajos sobre el haiku, uno de Roland Barthes y otro de Angel Rivero y Fernando Rodríguez-Izquierdo; un ensayo de Arturo Carrera sobre poesía concreta; una amplia selección poética que firman: Susana Pujol, Emeterio Cerro, Javier Cófreces, Jonio González y Miguel Gaya; una erudita aproximación a la poesía medieval galaico-portuguesa de Nahuel Santana y un ensayo sobre las posibilidades poéticas, debido a Roberto Fierro.

La Danza del Ratón, por su parte, ha publicado dos números, superando en la última entrega su presentación gráfica. Los sumarios indican cuáles son las preferencias de los poetas más jóvenes no volcados a una poesía abstracta totalmente desligada de la realidad. Hay trabajos sobre Ezra Pound, Pier Paolo Pasolini, Oliverio Girondo, Georges Shehade, el español José María Alvarez, Lawrence Ferlinguetti, José Hierro, Paul Eluard y una recomendable entrevista con el poeta argentino Alfredo Veiravé. Además, se incluyen trabajos antológicos sobre la nueva poesía venezolana, sobre los poetas norteamericanos negros

y sobre la Escuela poética de Nueva York. Por último, se destacan dos artículos polémicos, uno en cada número: «Los nuevos delfines» y «Poesía argentina: algo huele mal». En este último, Jonio González reprocha la postura de algunos jóvenes poetas de su país: «No defendemos en absoluto la censura —dice—, pero la cuestión va más allá de eso, es más profunda, y se trata de qué es, en definitiva, lo que esa censura nos impide decir, qué es lo que se calla (y no son la misma cosa). Porque si la poesía es un reflejo del tiempo que vive el poeta, del momento histórico que sufre, toda su obra debería ser un indicio voluntario de esos factores, y si en cambio esa poesía es un indicio del devenir de la obra de Hölderlin, inclusive de las facetas más formales de un Dylan Thomas o un Saint John Perse reactualizado, entonces, ¿límites a qué está poniendo la censura? Si el escapismo es absoluto, si las mínimas referencias a la realidad no existen, si la poesía ya no es vida, ya no es testimonio, ya no es confesión, sino mera literatura, ¿en razón de qué me afecta la censura? Si lo que digo hace tiempo que significa bien poco, si el lenguaje que uso no me pertenece, cómo no estará aislada mi poesía, cómo no vacía de comunicación, si mi memoria más lejana no puede reconocerse en ella como yo no me reconozco libremente en el mundo.» Palabras que pueden parafrasearse con el título del artículo diciendo que de la lectura de estas revistas (*XUL*, dirigida por Jorge Santiago Perednik, y *La Danza del Ratón*, por Javier Cófreces y Jonio González) no todo «huele mal» en la nueva poesía argentina y que, por el contrario, se la siente muy fresca y vital.—*H. S.*

Dirección de *XUL:* Casilla de Correo 179/Sucursal 53 (1453). Buenos Aires.

Dirección de *La Danza del Ratón:* Renacimiento, 2791, Capital Federal, Argentina.

«LA CASA DEL TIEMPO»

Publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, bajo la dirección de Carlos Montemayor, *La Casa del Tiempo* ha llegado a su año de vida con su número 12 de una serie en donde se trató de equilibrar ensayos, poemas, cuentos y reseñas bibliográficas dentro de un amplio espectro estético e ideológico. La sección poética incluye en esta entrega trabajos de Rubén Bonifaz Nuño («Hacia el placer las noches giran / desnudas sobre la opulencia / de su cuerpo

desnudo y solo; / baja de sus pechos en doradas / olas la riqueza del estío, / y su sonrisa justifica / la desnudez, y la comprende»); Dylan Thomas, en traducción de Juan Tovar («No entres apacible en esa buena noche, / La vejez había de arder y desvariar al fin del día; / Rabia, rabia contra la muerte de la luz. / Si bien los sabios concluyen que lo oscuro es lo debido, / Porque sus palabras ningún relámpago bifurcaran / No entran apacibles en esa buena noche»); Bernardo Ruiz, Manuel Núñez Nava. La representación narrativa tiene un buen nivel con «El rugido de Tarzán», de la uruguaya Cristina Peri Rossi; el brasileño Eric Nepomuceno, «El hombre del sobretodo», y «Central», del venezolano José Balza. En separata incluye el primer libro del *De vulgari eloquentia,* escrita por Dante en los primeros años de su exilio, entre 1303 y 1304, sin llegar a concluirla, y que fue impresa por primera vez en París en 1577. Dante especula sobre el origen de las lenguas y la confusión de Babel, la originaria unidad lingüística de Europa y la inestabilidad y variedad de los lenguajes, así como el valor de los dialectos italianos romances. El *dossier* está ilustrado con algunos de los famosísimos dibujos que Gustavo Doré efectuó para acompañar a *La Divina Comedia.*

En la sección de ensayos el sumario presenta «La política europea del joven Leibnitz», de Hanns-Albert Steger, un erudito análisis de las posturas del filósofo germano de cara al futuro de su país inmediatamente después de la paz de Westfalia, y de Vladimiro Rivas, «Broch y *La muerte de Virgilio*», estudiado a través de los propios escritos que el narrador austríaco efectuó de su novela a lo largo de otros libros y artículos suyos.—*H. S.*

Dirección de *La Casa del Tiempo:* Medellín, 28. Colonia Roma, México-7, D. F.

«PROMETEO» (Revista Uruguaya de Cultura)

Editada bajo la dirección de Santiago Malabia en Montevideo, los números 2, 3 y 4 (este último, homenaje a Francisco de Quevedo) de la revista-libro *Prometeo* muestran una colección de trabajos críticos junto a otros de creación, así como sección de reseña bibliográfica.

En la entrega número 2 se destacan, entre otros trabajos, los siguientes: «La muerte en la lírica de Borges», del director de la publicación; una biografía de la fundación de la ciudad de Colonia, donde analiza los pormenores del enfrentamiento hispano-portugués en la Banda Oriental desde el viaje de Solís hasta la fundación de la Colonia

de Sacramento. En la sección narrativa se incluyen fragmentos de una novela de Luis Víctor Anastasia; «El hombre de los colores», de Mario Delgado, y «Las manchas», de Anahí Godoy.

En el homenaje a Quevedo se ha buscado —dentro de lo recurrido del tema— una cierta originalidad temática, que hace que el volumen no pase como uno más entre los muchos editados para recordar los cuatrocientos años del autor de *El Buscón.* Tras una ubicación histórico-cultural de la España de Quevedo, debida a Fermín Peralta, le siguen en el sumario varios artículos de interés, entre otros: «El Barroco en la plástica española: precisiones orientadoras», de Fernando García Esteban; «Quevedo y el Barroco», de Silka Freire; «El conceptismo en la lírica de Quevedo», de Anastasia Detoca; «Aspectos de la Retórica del color en Quevedo», de José María Pozuelo Yvancos; «Aspectos del símbolo de la Llama en la lírica de Quevedo»; «La imagen de la mujer», de Anastasia Detoca; «La sátira y el teatro», en dos artículos de Santiago Malabia; «Las almas libres en Quevedo», de Luis V. Anastasia.

Tal vez fuera importante que la revista subrayara su análisis en la temática uruguaya, tan reducida al silencio en los últimos tiempos, y cuya difusión y estudio, así como la promoción de los nuevos escritores, se extraña en las publicaciones especializadas de literatura hispanoamericana.—*H. S.*

Dirección de *Prometeo:* Estivao, 1625. Montevideo, Uruguay.

«ESCANDALAR»

Quince es un número más que suficiente de entregas para juzgar el nivel y la permanencia de una publicación literaria, también válido para deducir una línea estética y las preferencias de su director, en este caso el poeta cubano Octavio Armand.

Más allá de la homogeneidad del resto de las ediciones de *Escandalar* (caracterizada por una marcada inclinación a las experiencias vanguardistas, un cuidado notorio por los textos bien escritos desde el punto de vista formal y una adecuada presentación gráfica), el sumario del número 15 puede servir para resumir la postura de la revista. Se abre con una entrevista con Juan José Ceselli, poeta surrealista argentino poco difundido en el resto de los países de habla hispana («Pienso que se es surrealista del mismo modo que se nace poeta. O sea se 'nace' surrealista. ... el surrealismo no es una retórica que se aprende, sino que constituye una posición natural del individuo frente a la vida. El surrealismo busca el lado maravilloso de la existencia»). Su poema

«El clan Manson» es una muestra representativa del autor de *El paraíso desenterrado:* «La tormenta deja entrever de vez en cuando el odio a la Belleza / y un gato enfrentando la furia de los muertos / sin poner en claro el amor / ni permitir que el perfume de las blasfemias / exaltando el sonido del vino opulento / de tiernas fosas recién cavadas / de mundos subterráneos infernales / emergiendo a través de la legendaria Matriz de las montañas / a lo largo de las vides / nutridas exclusivamente con mercurio y sombras / más lívidas que la Eternidad / y los gérmenes de la cabeza del difunto.»

El narrador peruano Julio Ramón Ribeyro, bajo el título de «Proverbiales», publica tres lúcidos textos. Uno, sobre Caracalla; otro, sobre Ovidio, y el tercero, sobre una aventura marsellesa del marqués de Sade que habría de costarle muy cara algún tiempo más tarde. El chileno Enrique Lihn está presente con uno de sus mejores poemas, «El fantasma de carne y hueso», dedicado a la ciudad de Nueva York, desde la peculiar óptica de un extranjero que sólo ha podido penetrar algunos de sus secretos. Julián Ríos brinda un nuevo fragmento de su novela *Larvas,* cuyos adelantos se han hecho usuales en algunas revistas hispanoamericanas; Helena Araújo analiza las posibilidades de la literatura escrita por una mujer. («Incapacitada por su acondicionamiento, por su frustración, por su alienación, ¿podrá la mujer hallar un lenguaje o un discurso propio? Escribir sería para ellas aspirar a una relación no-censurada sobre su sexualidad, 'modificar lo imaginario para actuar sobre lo real', renegar de una estructura en la cual se le reserva fatalmente 'el lugar del culpable'. Al ejercer con libertad la escritura, la mujer llegaría a imponer su propia sintaxis.») En el resto del sumario se destacan: dos textos narrativos del argentino Edgardo Cozarinsky; poemas de Theodore Roethke, Osvaldo Lamborghini, Blanca Varela y Guillermo Carnero; una entrevista de Antonio Prieto a Guillermo Cabrera Infante, y un texto-recuerdo de Alfredo Bryce Echenique, «El París que yo viví», memoria de unos años no muy lejanos.—*H. S.*

Dirección de *Escandalar:* 40-40 Hampton St. Elmurst, N. Y. 11373, USA.

«REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO» (Nueva época)

La vieja *Revista* ha retornado con un tono fuertemente polémico, que en el número 6 va desde los primeros artículos hasta las reseñas de libros, brulotes en su auténtico y primitivo sentido de pequeña bar-

ca en llamas que se arrojaba contra una nave enemiga para incendiarla. En este sentido se destaca la virulencia de Emir Rodríguez Monegal respecto a un libro de Mario Hernández Sánchez-Barba, *Historia y literatura en Hispanoamérica,* y la severidad de Daniel Sada al referirse a la novela *Makbara,* de Juan Goytisolo. Y sorprende porque desde hace algún tiempo no es frecuente leer críticas en las que el comentarista se atreva a hablar mal de un libro, como si la tendencia generalizada se inclinara a hablar sólo de aquellos libros de los que puede hacérselo en forma positiva. Cosa que —por otra parte— le está quitando a la crítica algo que siempre fue su esencia: la falta de piedad, la búsqueda de justicia aun al precio de la exageración o la arbitrariedad. Estas reseñas con fuerza hacen pensar que el elogio habitual, pariente de los juegos florales propio de inmensa cantidad de publicaciones, volverá a dar paso a esa subjetividad a cualquier precio que siempre ha caracterizado a la mejor crítica.

La *Revista de la Universidad de México* (dirigida por la narradora Julieta Campos) abre su número 6, octubre de 1981, con dos versiones encontradas sobre el libro de Carlos Franqui *Retrato de familia con Fidel.* A favor: Guillermo Cabrera Infante. En contra: Gastón García Cantú. Ambos, con apasionamiento. La sección poemas está cubierta con trabajos de Blanca Varela (excelente), Homero Aridjis y Francisco Segovia. Juan García Ponce traza la más completa introducción a la misteriosa pintura de Balthus, con una adecuada selección de reproducciones. Carlos Fuentes brinda una semblanza del jurista Mario de la Cueva desde la perspectiva de sus propios recuerdos de estudiante de Derecho, salpicada de algunas frases subrayables: «Desde 1810, todo mexicano es un poco conservador, es decir, defensor de los privilegios y de la tradición, guardián celoso de la integridad nacional contra la fuerza modernizante e imperial de los Estados Unidos, y por ello cercano a la cultura política y estética de Europa como contrapeso de la vecindad norteamericana; y es también un poco liberal, es decir, enemigo de los privilegios, modernizante, aliado natural de la democracia igualitaria, antiaristocrática y populachera de los Estados Unidos. Las transposiciones de algunos de estos términos explican buena parte de nuestra historia política e intelectual.» El número incluye una entrevista de Danubio Torres Fierro al narrador alemán Gunther Grass, donde el autor de *El rodaballo* habla de literatura, pero también de su acercamiento a la política, con definiciones contundentes, como por ejemplo cuando menciona el terrorismo: «Quiero precisar muy claramente que odio a esa gente que, desprovista de todo apoyo popular, se erige en una pretendida vanguardia del pueblo. Así co-

menzaron a gestarse el nazismo y el fascismo: esa clase de vanguardia de la revolución que preconizó el grupo Baader-Meinhof fue la misma que promovió a Mussolini en los veinte. Pero lo peligroso fue la forma como se quiso crear seguridades *ad hoc,* por ejemplo, mediante el dictado de leyes represivas, y que pudo desembocar en el apogeo de la derecha».—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º B. MADRID-33).*

Dirección de la *Revista de la Universidad de México:* Avda. Universidad, 3002, México-20.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,5
Ejemplar doble	400	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIA-SOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ÁNDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.



Hermanos Alvarez Quintero, 2 - Madrid-4

AUTORES HISPANOAMERICANOS

MARIO VARGAS LLOSA:

- Pantaleón y las visitadoras
- La tía Julia y el escribidor
- Los jefes. Los cachorros
- Conversación en la catedral
- La casa verde
- La ciudad y los perros

ERNESTO SABATO:

- Abaddón el exterminador
- Sobre héroes y tumbas
- Apologías y rechazos
- El túnel

OCTAVIO PAZ:

- In/mediaciones
- Las peras del olmo
- Poemas (1935-1975)

JOSE DONOSO:

- Coronación
- El lugar sin límites
- Tres novelitas burguesas

MANUEL PUIG

- La traición de Rita Hayworth
- Boquitas pintadas
- El beso de la mujer araña
- Pubis angelical



ZURBANO, 39
MADRID-10-ESPAÑA



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 5

Precio de venta al público: 300 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.400 ptas.
Europa *	3.000 ptas. (37 $)
Resto del mundo *	3.400 ptas. (42 $)

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12